

El modelo heroico de *las inocentes perseguidas* en la literatura medieval.

El caso del *roman de La Manekine* de Philippe de Rémi [siglo XIII]

Autor:

Basarte, Ana María

Tutor:

Delpy, María Silvia

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
Facultad de Filosofía y Letras



Tesis doctoral

El modelo heroico de las inocentes perseguidas
en la literatura medieval: el caso del *roman* de
La Manekine de Philippe de Remi

Tesista: Ana Basarte
Directora: María Silvia Delpy
marzo de 2017

AGRADECIMIENTOS

Esta especialidad no solo me brindó enormes satisfacciones en el campo del conocimiento, también me permitió vincularme con gente valiosa en lo intelectual y en lo humano. Quiero expresar mi cariño sincero a mis compañeras de cátedra, a la vez amigas y consejeras, siempre solidarias: Cristina, Lidia y María. Mi especial admiración y agradecimiento a Silvia Delpy, mi directora, maestra generosa, cuya inagotable erudición e inteligencia no opacan su incondicional acompañamiento, calidez y amistad. Con todas ellas he compartido extensas e interesantísimas charlas, hemos intercambiado ideas y materiales, viajes, comidas y también mucha diversión.

A los colegas y amigos medievalistas, con quienes compartimos actividades varias y cuyos aportes se reflejan de una u otra forma también en esta tesis: Luciana, Santiago, Gustavo, Alicia y muy especialmente a la memoria de la adorable Nora.

A mis compañeros y compañeras de Ubacyt de las distintas épocas, por la invaluable experiencia de la investigación conjunta y el rico e incesante intercambio de ideas, proyectos y pareceres: a Gloria, Florencia, Mercedes, Regula, Leonardo, Carina y Georgina.

A los colegas y compañeros del Instituto de Filología, especialmente a su directora, Melchora Romanos, a Patricio y Nancy, y a compañeros becarios y tesistas con quienes compartí muchas tardes de trabajo, en especial a María Beatriz, Noelia y Jorge.

A los colegas extranjeros, por la amabilidad de hacerme llegar valiosos materiales: Carol Harvey, Maria Colombo Timelli, Emily Francomano, Linda Rouillard, Claude Roussel y a la memoria de Jean Dufournet, quien sigue brillando con su erudición y gentileza. El agradecimiento es especial para Marie-Madeleine Castellani y Karin Ueltschi.

A mis amigas de siempre, que sobresalieron en comprensión, apoyo y aliento en todo momento: Karina, Vera, Andrea, Rasco, Caro, Sandrita, Mariel y Daniela; a Jimena, por su acompañamiento y ánimo permanentes.

A mi amiga del alma, Nora, con quien desde hace tantos años compartimos muchas alegrías y momentos de dificultad.

A mis hermanas, por su presencia y amor incondicional.

A mis padres, que ya no están, les agradezco todo lo que siempre me han brindado; a ellos les dedico íntegramente este trabajo.

A mi hermosa familia, que representa todo. Edu, mi gran compañero de la vida, por su apoyo sin condiciones. Sin su amor, su respeto y su ayuda, no hubiera podido hacer esta investigación. A Salvador y Cristóbal, por la inmensa felicidad que significa para ellos que yo haya finalizado esta labor.

*«Onques mais nul jor, pour bien faire,
Ne souffri femme tel contraire—
Qui seule vois et esgaree
Et nuit et jour par mer salee.»
(La Manekine, vv. 1091-1094)*



Paris BNF fr. 1588, f.° 31 v.

ÍNDICE

Agradecimientos	1
Introducción	7

PRIMERA PARTE: LOS TEXTOS

Capítulo 1. Los relatos de inocentes perseguidas.....	11
I. El ciclo de “La esposa calumniada”	15
II. El ciclo de “La doncella sin manos”	21
III. Otros ciclos emparentados	30
1. Ciclo de “El conde de Toulouse”	31
2. Ciclo de “La Gageure”	31
3. Ciclo de “La conspiración”	32
Capítulo 2. La tradición religiosa.....	34
I. La virginidad como base de la leyenda mariana	36
II. Salomé y el castigo de la mano quemada	38
1. Los evangelios apócrifos	40
2. Hrotsvitha de Gandersheim	42
3. <i>La leyenda dorada</i> y otros textos de la Natividad	43
III. Anastasia: la leyenda de la niña manca	45
IV. Otras santas legendarias	51
1. El cuerpo como defensa de la castidad/virginidad	51
2. Susana y las esposas acusadas	57
3. Santas penitentes, exiliadas y abandonadas	59
V. Los tres modelos: Eva, María y Magdalena	61
Capítulo 3. La tradición vernácula	63

I. El legado cortés.....	67
1. Esposas castas y reinas acusadas	74
2. Las heroínas de Chrétien	75
II. “Los romans de aventuras”	79
Capítulo 4. Pervivencia del corpus.....	85
I. Las prosificaciones	85
II. La literatura de <i>colportage</i>	88
III. Las inocentes perseguidas en los cuentos de hadas	90
IV. El cuento tipo 706 en la tradición oral	98

SEGUNDA PARTE: LA HEROÍNA

Capítulo 5. Estructura y configuración heroica	105
I. Hostilidad en la casa paterna	107
II. Huida y cambio en la identidad	110
III. Encuentro del amor.....	113
IV. Hostilidad en el hogar conyugal	115
V. Segunda huida	116
VI. Reencuentro y reafirmación de la identidad	117
Capítulo 6. Los motivos estructurantes	119
I. El motivo del incesto	121
II. Las manos cortadas	131
III. La acusación: la heroína infamada	141
Capítulo 7. El modelo heroico de la inocente perseguida.....	147
I. <i>Arma virumque cano</i> ... El canto a los héroes	147
II. La <i>virtus</i> femenina o el silencio de las heroínas	150
1. Belleza y castidad	151
2. El rango social	154
III. El modelo literario de la esposa paciente	155
1. El caso de Enide	156
2. La paciente Griselda	161
IV. La inocencia perseguida	163

TERCERA PARTE: LECTURA DE *LA MANEKINE*

Introducción a <i>La Manekine</i>	167
I. Ediciones	168
II. Sinopsis	168
III. Sumario de los episodios	169
Capítulo 8. Voz / silencio	174
I. <i>Pathos</i> : la voz frente a los otros	176
II. La dimensión del yo: lamentos y plegarias	178
III. El lenguaje del cuerpo	187
IV. El silencio como una forma de mutilación	196
Capítulo 9. Cuerpo	206
I. La mirada incestuosa	206
II. La mutilación	214
III. El amor y la imagen cortés	223
IV. El exilio y los correlatos espaciales del cuerpo	227
Capítulo 10. Identidad	235
I. Fragmentación: la parte y el todo	235
II. La cuestión del nombre	240
III. Representación: dobles y sustitutos	249
IV. Restitución	255

A MODO DE CONCLUSIÓN

I. Una cuestión de género	265
II. Educar a las mujeres en la virtud	272
III. Inocencia y culpabilidad	275

APÉNDICES

I. Motivos frecuentes en los cuentos de inocentes perseguidas	278
II. Fragmentos de textos de “La tradición religiosa” (capítulo 2)	282
III. Los motivos del incesto y la amputación en las versiones medievales del relato de <i>La doncella sin manos</i> (cuadro)	293

ANEXO:

“LA NIÑA SIN BRAZOS” ARGENTINA

1. Avatares de <i>La niña sin brazos</i> en la Argentina.....	295
I. Versiones ibéricas	296
II. Versiones argentinas y chilenas	299
2. Sinopsis de las versiones sudamericanas de <i>La niña sin brazos</i>	310
I. Argentina	310
II. Chile	318
III. Brasil	322
IV. Puerto Rico	323
V. Glosario	325
VI. Referencias	325
VII. Mapa de las versiones del cuento 706 en la Argentina.....	326
Bibliografía	327

INTRODUCCIÓN

Existió en la Edad Media una serie de relatos literarios que, en lugar de expresar los valores del héroe caballeresco, encarnaron virtuosas reinas y doncellas obligadas a enfrentar una serie de infortunios para poner a prueba su integridad. Sus protagonistas, mujeres de rango noble, están forzadas a exiliarse tras haber sido víctimas de injusticias tales como la amenaza de incesto o la calumnia, pero su conducta, caracterizada por la obediencia y la castidad, es siempre recompensada y en las mismas aflicciones que sufren encontrarán su valor de redención. La victimización y el martirio que padecen estas heroínas las acercan a modelos hagiográficos, a relatos bíblicos y a un amplio abanico de tradiciones populares. Este corpus, conocido como “relatos de inocentes perseguidas”, ha sobrevivido hasta nuestros días en la tradición oral de numerosos países de Europa, África y América, mientras que en la literatura moderna ha adoptado la forma de “cuentos de hadas” o *fairy tales*.

El corpus literario que nos ocupa es un producto netamente medieval, cuyo nacimiento podemos datar con precisión en el siglo XIII y del que no encontramos antecedentes en la Antigüedad. Sus primeros exponentes literarios se abrieron paso a comienzos del siglo XIII y solamente en la Edad Media pueden contarse decenas de versiones de estos cuentos en diversas lenguas y en formatos genéricos muy diferentes, como el *roman* francés o el *romance* en inglés medio, el cantar de gesta tardío, el milagro, el *exemplum*, el drama, la crónica o el relato breve, por mencionar solo los que más se destacaron. Encontramos versiones en verso y en prosa, conformando relatos completos o insertos como pasajes en narraciones más extensas. Toda esta narrativa, a su vez, fue gestando otras nuevas, ramificándose,

intercambiando motivos y fusionándose con relatos provenientes de geografías diversas.

La presente tesis tiene como objetivo estudiar un modelo de heroicidad femenina como un producto discursivo que emerge en el siglo XIII bajo la forma específica de los relatos de inocentes perseguidas. Estos relatos se caracterizan por contar con una estructura organizada alrededor del doble exilio y que se halla en estrecha relación con la misma configuración heroica, en la medida en que cada una de estas huidas problematiza instancias clave en la constitución de la identidad de la protagonista. Queda así establecida una conjunción indisoluble entre matriz narrativa y modelo de heroína, y es este el rasgo distintivo que lo define como tal.

Para estudiar este prototipo heroico, se procedió, en primer lugar, a clasificar y organizar el numeroso corpus; luego se analizaron antecedentes literarios y discursivos que intervinieron en su conformación y se estudiaron proyecciones, buscando establecer lazos de continuidad entre los textos medievales y la forma que adoptaron estos relatos en la modernidad: los cuentos de hadas. De esta manera, e inspirados en los intentos de sistematización del corpus que se produjeron en el marco de este género (Swann Jones, 1993; Bacchilega, 1993, entre otros), se pudo también constatar la pervivencia del modelo en sus trazos esenciales: la estructura del doble exilio en correspondencia con las etapas de la biografía femenina. Finalmente, el análisis se concentró en el *roman* de *La Manekine*, de Philippe de Remi (siglo XIII), el texto quizá más representativo del modelo, no solo porque se trata del primer exponente vernáculo del que se tengan noticias —erigido como prototipo para numerosas versiones posteriores— sino también porque en él puede visualizarse una combinación exacta de tradiciones literarias, folclóricas y religiosas (conjunción también característica del cuento de hadas). Este texto se destaca, además, porque articula causalmente —de manera inédita— dos motivos provenientes de tradiciones narrativas separadas: el del incesto y el de la mutilación. De esta forma, el texto del autor picardo aborda un conflicto inherente a la cultura medieval en su conjunto: la doble mirada que se posa sobre el universo de lo femenino. Reuniendo ambos motivos, este *roman* logra conciliar dos perspectivas opuestas y en conflicto: la

primera, procedente del universo cortés, plantea la figura de la mujer como belleza inspiradora de la pasión masculina (figurada en el deseo incestuoso paterno); la segunda, originada en el paradigma mariano, postula la virginidad/castidad como ideal de virtud, cualidad que, al igual que una mártir, la heroína defiende con su propio cuerpo (la automutilación). Así *La Manekine* abre paso a una de las materias cuentísticas más prolíficas de la Edad Media y de la que aun la literatura moderna pudo sacar provecho.

El doble atributo (el valor cortés y la virtud religiosa) se extiende a todo el paradigma ya que el modelo heroico de la inocente perseguida que nos proponemos delinear tiene la particularidad de reunir en una misma figura los rasgos de la santa (piedad, estoicismo, cuerpo sometido al sacrificio, paciencia y taciturnidad) con los del ideal de la dama cortés (mujer casada, de habla moderada, prudente en el gesto y de una belleza sin igual), aspectos que podemos alinear —aunque no expliquen el fenómeno en su conjunto— con condiciones culturales y sociales específicas que iremos desarrollando a lo largo de las distintas etapas de nuestra investigación.

**PRIMERA PARTE:
LOS TEXTOS**

1

LOS RELATOS DE INOCENTES PERSEGUIDAS

Los relatos de las heroínas inocentes perseguidas, tal como los identificamos y caracterizamos en la presente investigación, son un producto netamente medieval, sin precedentes en la cultura literaria de la Antigüedad. Se abrieron paso durante el siglo XIII, pero su emergencia no fue tímida: muy por el contrario, estas historias eclosionaron con una fuerza inusitada y no perdieron vigor hasta varios siglos después.

La matriz común a todos los relatos del corpus —la persecución de una inocente— se caracteriza por una estructura bipartita. La aventura —o el núcleo narrativo a partir del cual se diagrama el relato—, siempre doble, es de carácter espacial y presenta la forma de una huida o exilio, que solo es posible en razón de la indefensión de la heroína. Así como para el caballero del *roman courtois* la búsqueda de aventura implica el permanente andar, y su relato, una progresión por el espacio (Zumthor, 1994, 200), en estos textos son la huida o el exilio producto de la persecución los que van jalonando el trayecto de la heroína y moldeando asimismo su identidad. No se trata de “una búsqueda de...” en el sentido que tiene este motivo¹ en el *roman* tradicional, sino de “una huida de...”. Un esquema narrativo como tal lleva

¹ De acuerdo con la línea trazada por la escuela fina de estudios folclóricos que representan Antti Aarne y Stith Thompson (AT), “A motif is the smallest element in a tale having a power to persist in tradition. In order to have this power, it must have something unusual and striking about it” (Thompson, 1951: 415). Su combinación más o menos estable conforma un “tipo” narrativo, que es definido como “traditional tale that has an independent existence. It may be told as a complete narrative and does not depend for its meaning on any other tales...” (*idem*). En el ordenamiento propuesto, los motivos (Thompson, 1995) y los cuentos-tipo (Aarne y Thompson, 1961) se clasifican por sistemas alfanumérico y numérico, respectivamente. Por ejemplo, en el caso del cuento-tipo 510, *Cenicienta*, son frecuentes los motivos: H36.1. Prueba de la zapatilla o F823.2. Zapatos de vidrio.

implícito un modelo heroico correspondiente a una heroína patética y virtuosa cuyas desventuras guardan una estrecha relación con sus virtudes.

El personaje femenino se va construyendo, en efecto, a partir de movimientos de alejamiento que le resultan indispensables para preservar su integridad. El primero es siempre un distanciamiento de la casa paterna: esta representa una amenaza ya sea por el deseo incestuoso del padre, por la acción del diablo o a causa de la envidia o los celos de la madrastra o la cuñada. La huida impulsa a la protagonista hacia una aventura que se abre con la errancia solitaria en el mar, el bosque o el desierto, lugares que ofician de resguardo. Estos espacios de aislamiento, donde habrá de producirse un encuentro con el propio yo, son el prelude necesario para un posterior acceso al amor.

Pero la secuencia no suele incluir uno sino dos exilios. Si en el primer caso se trata específicamente de una huida, en un segundo momento esta se halla más cercana a la persecución, aunque no lo sea en un sentido estricto, ya que nadie sigue a la heroína, de manera directa, en su recorrido espacial. Originada a partir de la obsesión de quien, por celos o envidia, quiere ocasionarle un daño o apartar a la muchacha de su marido el rey, este seguimiento toma la forma de una falsa acusación y obliga a la heroína a abandonar el hogar conyugal, muchas veces con su/s hijo/s recién nacido/s.

Este esquema narrativo —que es indisoluble respecto de la configuración de la heroína— ha sido objeto de una innumerable cantidad de versiones medievales y posmedievales bajo moldes genéricos muy variados como el *roman*, la *chanson de geste*, el *exemplum* y el cuento de hadas, entre muchos otros. Resulta dificultoso ordenar y clasificar un material tan vasto, elaborado y reelaborado bajo una multiplicidad de formas narrativas de una magnitud tal como la que ha adoptado a lo largo de su historia. Esta tarea no ha sido realizada hasta el momento con la claridad necesaria, en la medida en que los autores, la mayoría de las veces, se limitaron o bien a cotejar la ausencia y la presencia de motivos entre las versiones o bien al análisis de una versión en particular, pero fueron pocos los que trabajaron el corpus como una unidad. En esta línea corresponde mencionar el trabajo de Margaret Schlauch,

Chaucer's Constance and Accused Queens (1927), una de las primeras propuestas críticas orientadas a sistematizar las analogías temáticas que presentan todos estos relatos de origen folclórico y a delinear las modalidades particulares que adoptaron en su tratamiento literario en la Edad Media. Esta es la perspectiva que se propuso continuar Nancy Black (2003) en *Medieval Narratives of Accused Queens*. Una y otra, como queda en evidencia, ponen el énfasis en el estatuto aristocrático de las heroínas el cual, para Black (*op. cit.*: 8), implica un significado adicional que trasciende el mero convencionalismo literario en la medida en que “the queens and empresses provide a model of social and religious behavior, a behavior that is mainly passive, obedient, and chaste, hence seemingly gender specific”.

Pese a que la investigadora estadounidense no apunta a analizar el corpus como tal ni a caracterizarlo, su esquema nos resulta un útil punto de partida. La producción medieval nos ofrece dos grandes paradigmas de relatos de “reinas acusadas”, como los denomina Black: el ciclo de “La esposa calumniada” (conocido como el de “La emperatriz de Roma”, también llamado ciclo de “Crescentia”), por un lado, y el de “La doncella sin manos” (que frecuentemente adopta en los textos el nombre de “La hija del rey de Hungría” y que la crítica inglesa suele identificar como “Saga de Constance”), por el otro. Ambos alcanzaron gran difusión a partir del siglo XIII y siguieron en un comienzo vías separadas aunque paralelas: mientras que las historias de la heroína sin manos se desarrollaron dentro del mundo secular, las de la emperatriz de Roma hicieron su aparición en contextos religiosos, principalmente en la colección de milagros de Gautier de Coinci (comienzos del siglo XIII) y en la versión en prosa de Vincent de Beauvais en el *Speculum majus* (mediados del XIII). Sin embargo, con el tiempo, los límites entre lo secular y lo religioso se tornaron más difusos y los motivos propios de cada tradición se fueron entremezclando.

En los milagros de Gautier, la virtud femenina es repetidamente contrapuesta a los peligros del deseo. Los personajes masculinos funcionan como una amenaza hacia la protagonista durante la ausencia de su marido. Y cuando el deseo sexual se ve frustrado, la heroína debe sufrir las acusaciones de impudicia o de asesinato. Si bien el autor francés se sirve de la tradición hagiográfica, la serie de innovaciones que introduce con respecto a esta ha ido delineando una imagen nueva de la

“espiritualidad” femenina, tal como se despliega fundamentalmente en el ámbito secular. El perfil por el que se interesa Gautier es, en efecto, el de la dama noble casada, una mujer virtuosa capaz de conjugar ambos universos: el de la fe religiosa y el de la vida mundana.

El otro gran ciclo medieval de “Inocentes perseguidas” corresponde, como dijimos, a “La doncella sin manos”, cuyo exponente literario más importante es el *roman* de *La Manekine*, de Philippe de Remi (siglo XIII), que se caracteriza por la aparición conjunta de los motivos del deseo incestuoso del padre y la mutilación de la mano de la heroína, la mayoría de las veces como defensa y en ocasiones también como castigo. Este esquema reúne, en realidad, dos tradiciones narrativas que con frecuencia se hallan separadas y que Stith Thompson (1995) cataloga como cuentos tipo 510 (que incluye *Cenicienta* y *Piel de Asno*) y 706 (el cuento de *La doncella sin manos* propiamente dicho).

En la literatura moderna, el corpus de relatos de “Inocentes perseguidas” ha sobrevivido, como se dijo, bajo la forma de “cuentos de hadas” (*fairy tales*). Tal la denominación que agrupa un conjunto de relatos literarios bastante específicos y que diferenciamos de la categoría más amplia de “cuento folclórico” (*folktale*). Ciertamente, la cuestión de los orígenes, fuentes y analogías entre los textos medievales y los cuentos modernos (sean orales o devenidos en cuentos de hadas) ha sido materia de discusión entre los académicos. El examen de este último grupo no debe ubicarnos en una perspectiva genética de la cuestión y sería imprudente pretender, por ejemplo, que determinado relato oral recogido en zonas rurales de Francia durante el siglo XIX sea un ejemplar aún vivo del relato que antaño habría sido fuente de un texto medieval. Asimismo, inversamente, sería absurdo considerar que las versiones escritas en la Edad Media hayan dado nacimiento, de manera lineal y directa, a los cuentos modernos de tradición oral. Por cierto, resultan innegables las influencias textuales del Medioevo, sobre todo a partir de la enorme difusión de la que han gozado algunos textos a través de la denominada “literatura de *colportage*”,² como es el caso de *La belle Hélène de Constantinople*, poema épico tardío. Debe

² Véase capítulo 4, página 88.

tenerse en cuenta, sin embargo, que el radio de influencia de estas manifestaciones se restringe a áreas demasiado específicas, por lo que no resulta suficiente para explicar el fenómeno en su conjunto. El (complejo) estudio de los vínculos entre los relatos literarios medievales y las múltiples derivaciones producto de su migración y pervivencia en la tradición oral —una tarea necesariamente interdisciplinaria en la que confluyen la etnografía, la antropología y los estudios culturales, así como la historia y la crítica literaria, entre otros— se ha focalizado a menudo en la cuestión de los orígenes, las fuentes y las analogías entre uno y otro corpus. Parece pertinente, en este sentido, hablar más bien de “correspondencias” (término utilizado por los hermanos Grimm en la tercera edición de sus cuentos) entre las versiones literarias medievales y las orales modernas.

Sin embargo, el estatuto heroico que rige los relatos de “Inocentes perseguidas” deja entrever un cruce de tradiciones literarias más que un origen preciso. Resulta evidente, en este sentido, que el modelo sobre el cual se erige la figura protagónica en el corpus en cuestión tiene un fuerte componente cristiano tanto en el sistema de virtudes del que es portadora la heroína como por la *imitatio Christi*³ reflejada en sus acciones (por caso, el acto de automutilarse para preservar la virginidad y evitar el incesto), sin que por ello llegue a identificarse por completo con el modelo de santa provisto por la tradición hagiográfica cristiana. Asimismo, es posible reconocer no solo algunos trazos que la literatura cortés ha dejado impresos en esta tradición narrativa, fundamentalmente en lo concerniente al ideal de belleza, formas de comportamiento y la posición social de la joven, sino también rasgos típicos de la novela bizantina (pocas veces señalado o bien referido de manera muy superficial) en la disposición de las aventuras basadas en separaciones, encuentros y desencuentros que transita la pareja y que se teje principalmente alrededor del motivo de “La esposa calumniada”.

³ Concepto que trabaja Caroline Walker Bynum en *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (1992). Allí la historiadora analiza el fenómeno de la *imitatio Christi* como un tendencia que emerge en el siglo XIII y que se reflejó mayormente en las prácticas devocionales de mujeres que buscaban asemejarse a Cristo por medio de “cuerpos debilitados y sufrientes”.

I. El ciclo de “La esposa calumniada”

El ciclo de “La esposa calumniada” se centra, como sugiere su nombre, en la falsa acusación contra una mujer casada, la mayoría de las veces por parte de su propio cuñado (despechado por haber sido rechazado en sus avances sexuales cuando el marido se encontraba ausente). Su objetivo apunta a poner en tela de juicio la fidelidad de la esposa, ya que la infamia suele centrarse en su supuesto adulterio, “el más grave pecado que puede cometer una mujer” en la cultura medieval (Segura Graiño, 2008: 223).⁴ La matriz narrativa común a todos los relatos emparentados con este ciclo responde al prototipo que Stith Thompson (1995) clasificó con el número 712 o ciclo de “Crescentia” y que incluye los siguientes episodios:

I. *La esposa calumniada.*

- A. Su cuñado lujurioso, con quien la dejó el esposo ausente, la acusa de adulterio.
- B. En la casa de un ladrón que la hospedó, su cuñado mata a su hijo, le unta la boca con sangre y acusa a la mujer para que vuelvan a echarla.

II. *La restauración.*

- A. Gracias a su poder milagroso de curar, la mujer alcanza un puesto alto.
- B. Su esposo y varios hombres cuyo amor ha rechazado acuden a ella para curarse.
- C. Reconocimiento y reconciliación.

La historia que (genéricamente) llamamos “Florencia de Roma” repite, así, el esquema de la mujer casta acusada injustamente por su cuñado y castigada por una

⁴ Los pecados para hombres y mujeres aparecen en los manuales de confesores y en los textos religiosos como penitenciales, catecismos y en la mayoría de los sermones conservados (Segura Graiño, 2008: 221). El adulterio, por ejemplo, es un pecado —y también un delito— privativo de la mujer (el hombre adúltero no se consideraba pecador o delincuente), “la confusión entre lo laico y lo religioso se manifiesta en que, además de las penas del Infierno, las mujeres podían, incluso, ser condenadas a muerte pues esta era la pena que se consideraba que debían recibir y también eran excomulgadas, esto significaba ser expulsadas de la Iglesia. El peligro que suponía el adulterio (...) se debe a que podía dar lugar a que recibiera la herencia familiar un individuo que fuera hijo de otro hombre (...) Por ello, la ley no trataba el adulterio de la misma manera para los hombres que para las mujeres” (*idem*: 223).

falta que no cometió y que, tras una serie de peripecias, se reencuentra con su esposo. El relato proviene de la historia de Susana, perteneciente al capítulo 13 del Libro de Daniel, quien fue condenada a muerte luego de que unos ancianos jueces la acusaran de haber intentado seducirlos con su extraordinaria belleza cuando su marido se hallaba ausente. Mientras era llevada a cumplir su condena, “suscitó el espíritu santo de un jovencito llamado Daniel, que se puso a gritar: ‘¡Yo estoy limpio de la sangre de esta mujer!’ (...) ‘¡Volved al tribunal, porque es falso el testimonio que estos han levantado contra ella!’” (Daniel 13, 45-49).⁵ Según Isabel Lozano Renieblas (1999: 1130), estos relatos que tratan “sobre una mujer casta que debe huir del hogar conyugal o paterno para defender su castidad y al final, tras múltiples vicisitudes es restituida a su estado primigenio” desarrollan, con variantes, un tema folclórico ya presente en la *Vida de Esopo*.⁶

Según Axel Wallensköld, en la introducción a su edición de *Florence de Rome* (1909: 105-106), este relato es apenas una de las numerosas versiones que existen del *Conte de la femme chaste convoitée par son beau-frère*, que se distingue de todas las otras narraciones de inocentes perseguidas por dos rasgos característicos: 1) el pretendiente rechazado es el hermano del marido, 2) los perseguidores de la heroína, castigados con enfermedades, solo son curados por la víctima cuando han confesado sus delitos. El autor divide este ciclo en dos grandes ramas, una oriental (que se remonta a una supuesta versión perdida en sánscrito) y otra occidental, que deriva de la primera. La rama oriental se subdivide en tres grupos: la versión del *Touti-Nameh* (versión de Nakhchabi, siglo XIV), la de las *Mil y una noches* (siglo XV) y la de los *Mil y un días* (siglo XV). El crítico organiza a su vez la rama occidental en dos subgrupos: el primero, conformado por la colección *Gesta romanorum* y *Florence de Rome*, “représentant probablement la tradition littéraire de la version occidentale primitive” (*idem*: 112); el segundo, denominado *El milagro de la Virgen*, está integrado por versiones abreviadas del *Miracle* propiamente dicho, de *Crescentia* y de *Hildegarde*, “produits de la tradition orale de ce même conte” (*ibid.*).

⁵ Véase “Susana y las esposas acusadas” en el capítulo 2, página 57.

⁶ La *Vita Aesopi* es una biografía popular anónima sobre el fabulista griego llena de agregados y elementos legendarios; su original se remonta a la segunda mitad del siglo I d. C. y de él se conservan tres recensiones y la más difundida versión bizantina que fue redactada por Maximo Planudes en el siglo XIV.

La *Gesta romanorum* es una de las colecciones de *exempla* más populares en Occidente durante los siglos XIV y XV, aunque la mayoría de los códices (que alcanzan un total de alrededor de trescientos cincuenta entre los latinos, ingleses y alemanes) pertenece al siglo XV. Las numerosas variantes manuscritas “constatan una muy importante acción divulgativa y receptora, solo parangonable con la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine” (De la Torre Rodríguez, 2004: 7). De las versiones impresas latinas, alemanas e inglesas, son las primeras (con sus correspondientes traducciones) las que conforman el grupo de mayor envergadura dada la difusión e influencia literaria que alcanzaron en Europa. Pese a que no hay certeza acerca de si el origen de la primera compilación es continental o insular, “el número de manuscritos germanolatinos de los siglos XIV y XV es abrumador frente a los manuscritos anglolatinos” (*idem.*: 21), ambas tradiciones contienen una versión resumida de la historia de Florencia.⁷

Por su parte, *Florencia de Roma* da su nombre a las siguientes versiones medievales: la *Chanson de Florence de Rome*, del siglo XIII, y su reelaboración en el *Dit de Flourence de Romme*, de comienzos del siglo XIV; dos *romans* de los siglos XIV y XV, el *Roman de Florence de Rome* y *Le bone Florence de Rome*; una versión abreviada que incluye Christine de Pizan en su *Livre de la Cité des Dames*, en 1405 (libro 2, L); la versión castellana en prosa, el *Cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florençia su fija e del buen cavallero Esmeré* (siglo XIV); la versión en inglés medio de un discípulo de Geoffrey Chaucer, Thomas Hoccleve, la *Fabula de quadam Emperatrice Romana* o *The Tale of Jereslaus's Wife* (comienzos del XV) y el *Der Seelentrost*, de Johannes Moritz Schultze (siglo XIV), traducido al holandés, danés, sueco e islandés (Orazi: 2000, 89).

El corpus que integra el segundo subgrupo, correspondiente al *Milagro de la Virgen*, se distingue del otro por la presencia de una intervención directa de la Virgen para salvar a la heroína. Integran este grupo las historias de Crescentia, Hildegarde y los milagros de la Virgen propiamente dichos, que menciona Wallensköld, pero

⁷ Una de las traducciones al alemán medio se atribuye a Ulrich Boner, y una versión insular en inglés medio de los siglos XIV-XV, a Thomas Hoccleve (Orazi, 2000: 117).

también pueden incluirse aquí las versiones pertenecientes al ciclo de “Genoveva de Brabante”. Ahora bien, en lo concerniente al primer conjunto, la historia de Crescentia, este “ne se présente pas, sous sa forme canonique, parmi les contes recueillis dans le domaine français, mais constitue le noyau de plusieurs œuvres médiévales” y con frecuencia interfiere con el cuento de *La doncella sin manos* (Roussel, 1998b: 27-28). La versión más antigua conservada aparece en la crónica alemana del *Kaiserchronik* de mediados del siglo XII, y de ella quedan dos adaptaciones: una, en verso, del siglo XIII, y otra incluida en la *Repkauschen Chronik*, además de un poema del siglo XIV de Heinrich der Teichner y el relato en prosa *Costantin*, en alemán medio, y un *romance* inglés de ca. XIV-XV (Orazi, 2011: 88).

Los *Miracles de Nostre Dame*, que Gautier de Coinci comenzó a redactar alrededor de 1218, constituyen el ejemplo más temprano de este ciclo referido a la esposa calumniada escrito en lengua vernácula, aunque los primeros códices no incluyen el relato de la emperatriz (*De la bonne empereris qui garda loiaument sen mariage*). Estos contienen solo treinta y cinco milagros que en manuscritos posteriores conformarán la parte I. Ya hacia el final de su vida, el autor agregó veintitrés milagros más, entre los cuales se incluye el relato de la emperatriz, que ocupará una posición central⁸ (Black, 2003: 21). Asimismo hallamos una versión en la *Vie des Pères*, compilación de milagros y *exempla* del siglo XIII (Orazi, 2000: 118).

No menor fue la influencia ejercida por la versión latina de los milagros de la Virgen compuesta por el fraile dominico Vincent de Beauvais a mediados del siglo XIII. Su *Speculum Majus*, finalizado entre 1257 y 1258, es un compendio de conocimientos organizado en tres secciones: el *Speculum naturale*, el *Speculum doctrinale* y el *Speculum historiale* (donde se incluye el relato de la emperatriz). La obra latina de Vincent fue traducida al holandés hacia fines del siglo XIII por Jacob van Maerlant, *Spiegel historiael*, y al francés por Jean de Vignay en el siglo XIV (*Miroir historial*) para la familia real francesa.

⁸ Se halla encabezando el segundo volumen, inmediatamente después del prólogo, es decir, en el centro de la obra considerada en su totalidad. Su ubicación es equiparable, además, al milagro de Teófilo, que encabeza el primer volumen (Black, *ibid.*).

El siglo XIII fue asimismo testigo de una enorme producción de colecciones de milagros que incorporaron el relato, a saber: los *Miracula Beatae Mariae Virginis*, de Jean de Garlande; el *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, de Étienne de Bourbon; el *Liber de abundantia exemplorum*, de Humbert de Romans, y el *Alphabetum narrationum*, de Arnolfo di Liegi. En la península ibérica se conserva, en gallego, la cantiga número 5 de Alfonso X el Sabio, “Esta é como santa María aiudou a Emperadriz de Roma a sofrel-as coitas per que passou”. Ya del siglo XIV castellano, el *Muy fermoso cuento de una santa enperatriz que ovo en Roma e de su castidat* y el *Noble cuento del enperador Carlos Maynes de Roma e de la buena enperatriz Sevilla su mugier*.⁹ Añadimos a la lista la versión dramatizada que aparece en la colección *Miracles de notre-dame par personnages* (también del siglo XIV) como el milagro número 27, el *Mystère de l'empereris de Rome*. Del mismo siglo es una *novella* italiana de autor desconocido, la *Storia di una donna tentata dal cognato, scampata da' pericoli, ritornata in grazia per sua castità e divozione*. Datan de fines del siglo XIV la historia de Hildegarde que figura en la crónica de la abadía de Kempten de Johan Birck y la *Vita di Santa Guglielma* de Antonio Bofandini.

De comienzos del siglo XV es el *De miraculis Beatae Mariae Virginis* de Johannes Herolt y del mismo siglo son el *Speculum exemplorum* y los *Sermones tam quadragesimales quam de sanctis* de Gabriele da Barletta. Podemos encontrar asimismo numerosas colecciones de milagros en lengua francesa, italiana e inglesa, entre otras, que lo incluyen. Además: la *Rappresentazione di Santa Guglielma* de Antonia Pulci; *La comtessa lleial*, *novella catalana* (mediados del XV) y el *Miracle que la Verge Maria féu a l'emperadriu muller de l'emperador de Roma*; una versión que integra los *Miracles de Notre Dame* de Jean Miélot; una traducción inglesa del *Alphabetum narrationum* de Arnolfo di Liegi; un relato del *Libro dei cinquanta miracoli della Vergine*; el *Die Kaiserin zu Rom, Fastnachtspiele* de Hans Rosenplüt.

⁹ Junto con el *Cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florençia su fija e del buen cavallero Esmeré*, estos dos relatos integran la sección final del manuscrito misceláneo escurialense h-1-13, “un desenlace integrado por tres relatos de reinas o princesas injustamente acusadas de adulterio, que mantienen su entereza frente a las numerosas tribulaciones que deben sufrir. A pesar de ser sólo tres relatos, esta última asociación temática ocupa el mayor espacio físico del códice (102 folios de los 152 totales)”. (Zubillaga, 2008: cxxxiv)

También en catalán hallamos el ejemplo DXCIV de *Recull de eximplis*, “Cómo la Virgen salvó a una emperatriz romana falsamente acusada”, del siglo xv, y tres versiones tardías, *Del duca d’Angiò e de Costanza sa mojer* (siglos xv-xvi); el romance portugués “La historia da Emperatriz Porcina, mulhier do Imperador Lodonio de Roma”, de Balthasar Días, y la patraña número 21 del *Patrañuelo* de Timoneda, ambos del siglo xvi.

La historia de Genoveva de Brabante, también perteneciente a este ciclo, nos remite a un tema folclórico cuyo origen sigue generando controversia pero del que encontramos, sin embargo, ya algunos rastros en la *Leyenda dorada* y aun en las *Acta Sanctorum* de los bolandistas (Leclerc, 1992: 91). Existen dos versiones latinas correspondientes a los siglos xv y xvi: la primera aparece en *Memorable gestum de prodigiosa instauratione capellae in Frauwenkirchen in honorem gloriosissimae Dei genitricis Virginis Mariae*, de Matthias Emyich (1472), y la segunda, en *Legenda qualiter capella in Frauwenkyrg est constructa miraculose*, del monje Johannes Andernach, en una copia de 1500 (Orazi, 2000: 115, nota 57).

II. El ciclo de “La doncella sin manos”

El ciclo de “La doncella sin manos” —al que pertenece el *roman* de *La Manekine*, de Philippe de Remi que analizamos en la tercera parte de esta tesis— es indudablemente el más representativo del corpus de las inocentes perseguidas, tanto a juzgar por la cantidad de versiones producidas en la Edad Media (alrededor de treinta y tres), lo que nos indica su grado de popularidad, como por su pervivencia en la tradición oral por todo el mundo occidental.

El esquema narrativo propio de este grupo textual fusiona dos relatos nucleares que comenzaron a difundirse en forma fecunda a partir del siglo XIII y que, de acuerdo con la clasificación de Stith Thompson (1995), denominamos cuentos-tipo 510 y 706.

El primero, “De la inocente perseguida” (510), consta de cinco partes:

I. *La heroína perseguida.*

(a) Su madrastra y sus hermanastras abusan de la heroína y (a¹) se queda en el hogar o junto a las cenizas y (a²) se viste con ropa burda: gorra de juncos, capa de madera, etc., (b) disfrazada, huye de su padre que quiere casarse con ella, o (c) él la despide porque ella ha dicho que lo quiere como la sal, o (d) un sirviente debe matarla.

II. *La ayuda mágica.*

Mientras trabaja como sirvienta (en la casa o entre forasteros) le aconseja, la cuida y alimenta (a) su madre muerta, o (b) un árbol en la tumba de su madre, o (c) un ser sobrenatural o (d) pájaros, o (e) una cabra, oveja o vaca. (f) Cuando matan a la cabra (vaca), brota de sus restos un árbol mágico.

III. *El encuentro con el príncipe estando disfrazada.*

(a) Baila con ropa fina varias veces con un príncipe que busca en vano detenerla, o él la ve en la iglesia. (b) Alude al abuso que ha sufrido de sirvienta, o (c) la ven con su ropa fina en su habitación o en la iglesia.

IV. *El reconocimiento de la identidad de la heroína.*

(a) La descubren por la prueba de la zapatilla o (b) por un anillo que pone en la bebida de un príncipe o que cuece en el pan. (c) Solo ella puede arrancar la manzana dorada deseada por el caballero.

V. *El matrimonio con el príncipe.*

Este esquema general, correspondiente al cuento-tipo 510, está representado principalmente por dos relatos prototípicos: el 510A (*Cenicienta*) y el 510B (*Piel de Asno o Bestia Peluda*¹⁰). Cada una de estas secuencias se conforma, en cada caso, del siguiente modo (L. Harf, 1980: 35):

I. La heroína debe huir de su hogar o bien por las humillaciones infligidas por su madrastra y hermanastras (510A) o bien a para evitar casarse con su padre¹¹ (510B).

II. La joven sale de su hogar y se presenta de incógnito en el “mundo social” que representa la fiesta en la corte del príncipe que busca una esposa (510A) o huye del hogar y se exilia en otros reinos ocultando su rostro con una piel de asno (510B).

¹⁰ Denominados de una u otra manera según se trate de la versión de Charles Perrault o de los hermanos Grimm, respectivamente.

¹¹ El relato se inicia con el motivo tradicional (M255) de la promesa que realiza el rey a su esposa en el lecho mortuario con relación a un nuevo matrimonio: no volverá a casarse a menos que sea con una mujer que la iguale en belleza. Tras la búsqueda infructuosa de la mujer que cumpla esos requisitos, el rey decide contraer matrimonio con su propia hija (T411.1).

III. Reconocimiento por medio del zapato (510A) o por el anillo (510B).

IV. Desenlace feliz dado por el matrimonio con el príncipe.

El otro, el cuento de *La doncella sin manos* (706), está compuesto por cuatro episodios básicos, a los que adjuntamos el desglose detallado que, tomando como base el propuesto por Aarne-Thompson, efectúa Paul Delarue en su *Catalogue du conte populaire français* (1957):

I. *La mutilación de la heroína.*

A. La heroína es una joven doncella (1) que ha sido vendida al diablo por la necesidad de su padre pobre; (2) envidiada por su cuñada, (3) por su madrastra o (4) por su propia madre.

B. Para protegerse del diablo que viene a buscarla, se santigua varias veces; (1) para impedirlo, el diablo se toma toda el agua, todo el vino de la casa (2) y su padre es obligado por el diablo a cortarle ambos brazos; (3) el diablo mismo le corta los brazos; (4) la hermanastra mata (o mutila) sucesivamente a los animales amados por su marido, luego a su propio hijo y acusa del crimen a la heroína; (5) *idem* la madrastra; (6) el hermano (o el padre) perdona dos veces a su hermana (o a su hija), pero la tercera le corta los brazos; (7) la madrastra (o la madre) ordena matar a la muchacha; (8) la madrastra ordena cortarle los brazos; (9) la criada se contenta con cortarle los brazos (10) que llevará como prueba.

C. Luego del crimen, una espina se clava en el pie (o la pierna) del culpable,¹² y lo deja malherido; (1) *idem* en su mano; (2) la heroína le predice que solo ella podrá liberarlo de ese mal, (3) cuando haya recuperado sus brazos; (4) la espina echa raíces en la carne y crece desmesuradamente.

II. *El matrimonio con el rey.*

A. La heroína es abandonada en el bosque; (1) se dirige al bosque por sus propios medios; (2) se esconde en el hueco de un tronco; (3) se sube (o es subida por el que la mutiló) a un árbol.

B. Come frutas en el jardín del rey (o del señor); (1) es alimentada por uno o más perros del rey o de un señor; (2) alimentada por su propio perro (3) que va a buscar el alimento a la mesa del rey (o del señor); (4) se alimenta de otra manera.

¹² Se trata del motivo de la espina, que solo aparece en algunas ramas del corpus y sobre el que nos detendremos en el anexo "Avatares de *La niña sin brazos* argentina", especialmente páginas 308 y ss.

C. Alertado por la desaparición de frutos; (1) alertado por la delgadez o los movimientos del perro o los perros, (2) el señor descubre a la heroína, la lleva y se casa con ella, (3) a pesar de la desaprobación de su madre (o de sus padres).

III. *La esposa calumniada.*

A. El marido debe partir a la guerra y deja a su esposa embarazada al cuidado de su madre.

B. Nace el niño; (1) gemelos (2) marcados por signos extraordinarios.

C. La reina madre hace informar al príncipe de este nacimiento; (1) pero el mensaje es cambiado por otro (2) por el diablo; (3) por la cuñada envidiosa; (4) por la madrastra (madre) envidiosa; (5) por el padre; (6) en este mensaje se anuncia que la joven reina ha dado a luz a uno o varios monstruos (8) y que ella es mala.

D. El príncipe responde que deben esperar su regreso; (1) pero el mensaje es nuevamente cambiado por otro que dice (2) que deben matarla, (3) que deben expulsar (4) a la joven madre (5) y a su/s niño/s.

E. La joven es abandonada con su/s niño/s (1) atado/s a su cuello o a su espalda, (2) dada la mutilación de sus brazos.

IV. *El feliz desenlace.*

A. La heroína recupera sus brazos (1) gracias al encuentro con uno o varios personajes celestiales (2) que se los reconstruyen en madera (3) por el consejo de otro ser (4) de sumergir los muñones en el agua (5) en la que ha/n caído su/s niño/s (6) el/los niño/s es/son bautizado/s.

B. Ella vive con el o los niño/s en una casa aislada en el bosque (1) construida por los personajes celestiales (2) y solo deberá abrir a quien le solicite hospitalidad "por el amor de Dios"; (3) trabaja como doméstica para criar a su/s niño/s; (4) se construye un albergue; (5) otro.

C. Su marido regresa de la guerra y sale en su búsqueda, llega a su morada (1) y se duerme (2) y es reconocido por su/s hijo/s (3) su sombrero cae al piso; (4) su brazo o su pierna tocan la tierra; (5) la heroína le/s dice a su/s hijo/s que levanten el sombrero (pierna, brazo) del padre. (6) El/los niño/s lo hace/n por sí mismo/s.

D. Reconocimiento del padre y explicación.

E. Castigo a la persona culpable, (1) a los culpables; (2) perdón.

F. La heroína se encuentra con su pariente (padre, hermano, madrastra) enfermo y de un solo gesto lo libera del mal de la espina; (1) este muere en paz.

Los elementos narrativos centrales con que inician los relatos folclóricos originales 510 y 706 son los motivos del incesto¹³ y el de las manos cortadas, respectivamente. Pero en las versiones literarias se produce una fusión de ambos esquemas argumentales para dar lugar a un tercero en el cual incesto y mutilación mantienen un vínculo causal. La articulación de ambas historias, por otra parte, reduplica la persecución característica en estos relatos de manera que la heroína será víctima primero de una expulsión de la casa paterna (parte I del cuento 510, “La heroína perseguida”) y luego, ya casada, sufrirá un nuevo exilio desde su hogar conyugal (parte III del cuento 706, “La esposa calumniada”). De este modo, tal como advertimos en la primera versión literaria conservada de este corpus, el *roman* de *La Manekine*, de Philippe de Remi (siglo XIII), queda esbozado un relato que se estructura de acuerdo con los siguientes segmentos:

I. Tras la muerte de su mujer, el rey (o emperador) se enamora de su hija y pretende casarse con ella. La hija se opone. (Motivos: M255. Promesa en el lecho mortuario con relación a la segunda esposa; T411.1. Padre lascivo.)

II. Para evitar la relación incestuosa la joven se corta una mano o se las hace cortar. (Motivos: S160.1. Automutilación; S161. Mutilación de las manos [brazos]; T311.1. Huida de la doncella para escaparse del matrimonio; T327. Mutilación para evitar al amante.)

III. Ante la ira del padre, la heroína huye al bosque o es embarcada en el mar en una nave sin velas ni timón. (Motivos: K512. Verdugo compasivo; S142. Persona echada al agua y abandonada; S143. Abandono en el bosque.)

IV. La heroína llega a un nuevo reino, donde su rey (o un gran noble) se enamora de ella y la toma por esposa. (Motivos: N711.1. Rey [príncipe] se encuentra con la doncella en el bosque [árbol] y se casa con ella.)

¹³ Como se verá en el capítulo 5 (“Hostilidad en la casa paterna”, página 107), el deseo incestuoso del padre al comienzo del relato no se limita al cuento-tipo 510B (*Piel de Asno*) sino que también aparece en numerosas versiones del 510A (*Cenicienta*). En este sentido, Bettelheim (1994: 274) sostiene que “en muchas versiones de este ciclo de cuentos se insinúa que la situación de Cenicienta es consecuencia de una relación edípica. En todas las historias divulgadas por Europa, África y Asia —en Europa, por ejemplo, en Francia, Italia, Austria, Grecia, Irlanda, Escocia, Polonia, Rusia y Escandinavia—, Cenicienta huye de un padre que pretende casarse con ella. En otra serie de cuentos también ampliamente difundida, el padre expulsa a la muchacha porque no lo ama como debiera, cosa que no es cierta en absoluto. Así pues, hay muchos ejemplos del tema de ‘Cenicienta’, en los que su degradación —a menudo sin la presencia de ninguna madre (madrastra) ni hermana (hermanastra)— se debe a un vínculo edípico entre padre e hija”.

V. Durante la ausencia del marido (por viaje o por guerra) tiene un hijo (a veces son dos) y se produce un cambio de mensajes por el cual se la acusa de un nacimiento monstruoso (o de brujería). (Motivos: IS51. Suegra cruel; K2117. Esposa calumniada: la carta sustituida [el mensaje falsificado]; K2115. Calumnia del nacimiento del animal.)

VI. Nuevamente la heroína debe exiliarse en el mar (o en el bosque) junto con su/s hijo/s. (Motivos: K512. Verdugo compasivo; S411. Esposa desterrada; S431.1. Esposa e hijo expuestos en el barco.)

VII. La muchacha llega a nuevas tierras en las que recibe hospedaje y donde permanece de incógnito. Su marido, tras regresar de su viaje y enterarse de la verdad, sale en busca de su esposa e hijo/s.

VIII. Reencuentro y recuperación milagrosa de la/s mano/s. (Motivos: E782.1. Manos restauradas; Q261. Traición castigada.)

Este esquema es entonces el que, con mayor o menor variación de motivos y con cierta movilidad en el orden de las secuencias, rige las versiones escritas pertenecientes al ciclo denominado de “La doncella sin manos”¹⁴ —una de las ramas más importantes de los relatos de inocentes perseguidas— a partir del siglo XIII. La Edad Media nos legó alrededor de treinta y tres versiones escritas en los ámbitos románico y germánico de este ciclo así conformado. El primer exponente, como dijimos, es el *roman* de Philippe de Remi (datado alrededor de 1240) cuyo texto se conserva en un único manuscrito (BNF fr. 1588), de lo que puede deducirse que tuvo una difusión escasa. Esta circunstancia resulta, sin embargo, bastante llamativa si consideramos que muchos textos posteriores abrevan en el texto de Philippe como fuente directa.

De comienzos del siglo XIV (1313-1316) data el *Roman du comte d'Anjou*, de Jean Maillart (titulado en el *explicit* de uno de sus manuscritos como *Le roman de la comtesse d'Anjo* [Roussel, 1998b: 89]) y en una tercera copia, hoy perdida, como *La patience de la comtesse d'Anjou*¹⁵). Existen dos importantes colecciones de *exempla*

¹⁴ Es tradicional la división del corpus que realizó H. Suchier (1884: xxiv) entre las versiones “Del ermitaño”, en las cuales la heroína tiene dos hijos; dos veces es llevada al bosque, la segunda de las cuales es hospedada en una ermita y allí la encuentra su marido, y las versiones “Del senador”, donde, en cambio, la heroína tiene un solo hijo; dos veces es abandonada en el mar, la segunda de las cuales arriba a Roma donde la hospeda un senador y allí la encuentra su marido.

¹⁵ Con ese título aparece en los *Inventaires de Jean, duc de Berry* (1401-1416) (Roy, 1901: XLIJ).

que incluyen el relato: 1) la *Scala coeli*, del dominico Jean Gobi, que data de entre 1323 y 1330 y se compone de unos mil *exempla* clasificados por rúbricas ordenadas alfabéticamente,¹⁶ y 2) el *Viaticum narrationum*, de un tal Henmannus Bononiensis (ca. segunda mitad del siglo XIV), que recoge varias versiones de nuestro cuento: de los ochenta *exempla* que componen la colección, tres versan sobre el relato tipo 706.¹⁷ Si bien no existe unanimidad en cuanto a su fecha, el poema anónimo en alejandrinos *La belle Hélène de Constantinople* es datado por la mayor parte de la crítica hacia mediados del XIV (conservado en tres manuscritos completos y uno fragmentario, todos del siglo XV [*idem*: 7]). El milagro “La fille du roy de Hongrie”, también de mediados del XIV, es una versión dramatizada del *roman* de *La Manekine* que forma parte de la colección de los cuarenta *Miracles de Nostre Dame par personnages* (cuyo único manuscrito fue compuesto a comienzos del siglo XV); del mismo siglo es *Lion de Bourges*, poema épico tardío que incluye un episodio sobre este relato hacia el final (una cantidad de detalles permiten pensar que su proximidad con el *roman* de *La Manekine* es evidente).

Del siglo XV se cuentan: “De Alixandre, Roy de Hongrie, qui voulut espouser sa fille”, *nouvelle* en prosa de mediados de siglo, y las versiones en prosa de los textos de la *Manekine* y *La belle Hélène de Constantinople*, que, por pedido del duque Philippe le Bon, de la corte de Borgoña, llevó a cabo Jean Wauquelin.

La versión que tradicionalmente se había considerado la más antigua, la *Vita Offae primi*, está escrita en latín y trata sobre Offa I, rey de Mercia durante el siglo VIII. El texto figura en el *Liber Additamentorum (Vitae duorum Offarum)* de Matthieu Paris. Su autoría y fecha de composición han sido por demás discutidas y hoy parece existir cierto consenso en datarla alrededor de 1250 (Roussel, 1998b: 73-74). Entre los otros textos de la tradición inglesa puede mencionarse la *Anglo-Norman Chronicle*, del monje dominico Nicholas Trivet, fechada en la primera mitad del siglo XIV. Su dedicatoria a Mary Plantagenet, quien se hizo monja a los seis años, es bien conocida (“à ma’ dame Marie la filhe moun seigneur le roi d’Engleterre Edward”) y su versión

¹⁶ Entre los textos que componen esta colección figura el de *La fille du comte de Poitou* bajo la rúbrica “Castitas”.

¹⁷ De acuerdo con la descripción de C. Roussel (1998: 95-96), la primera tomada directamente de Jean Gobi, la segunda se basa, aunque con algunas diferencias, en *La Manekine* de Philippe de Remi, mientras que la tercera tiene como fuente *La belle Hélène*.

de la historia de Constance, incluida en la Crónica, sirvió de inspiración tanto a Geoffrey Chaucer para componer *The Man of Law's Tale* (1385-1392), texto perteneciente a los *Canterbury Tales*, como a John Gower para su *Confessio amantis* (II, 587-1598), compuesta antes de 1390. Finalmente, el romance de *Emaré*, de la segunda mitad del siglo XIV, también fruto de una de las muchas ramas de la denominada “saga de Constance” y del cual existe un único manuscrito, de comienzos del siglo XV.

Por su parte, la tradición medieval germana está conformada por tres textos del siglo XIII: el roman anónimo en verso *Mai und Beaflor* (ca. 1257-1259), compuesto en dialecto austro-bávaro y con notables semejanzas con *La Manekine*; la *Weltchronik* (crónica del mundo desde la Creación hasta el siglo XIII), del poeta vienés Jansen Enikel (ca. 1277-1300) en uno de cuyos episodios se narra nuestro relato,¹⁸ y la que probablemente sea la versión prosificada de la crónica de Enikel, *Der Künig ze Riuzen*. De comienzos del XV, más específicamente de 1401: *Die Königstochter von Frankreich*, de Hans von Büchel. En Italia se registran versiones a partir del siglo XIV: *Columpnarium* o *Comoedia sine nomine*, pieza teatral en siete actos de la que se conserva un único manuscrito en prosa latina; la *Novella della figlia del re di Dacia*, también conservada en un solo manuscrito del siglo XV; la *Ystoria Regis Franchorum et Filie in qua Adulterium Comitere Voluit*, cuento latino en prosa de 1370 copiado por un escriba de nombre Petrus (Suchier, 1910: 61), y la *Historia della regina Oliva*,¹⁹

¹⁸ Tanto en esta versión como en *Mai und Beaflor*, su probable fuente, la mutilación se sustituye por el corte de cabello, solo que en la versión de la crónica la heroína, además, se rasguña la cara hasta desfigurarla.

¹⁹ Junto con las santas Rosalía, Ninfa, Ágata y Cristina, Oliva es una de las protectoras de la ciudad de Palermo. Según la leyenda hagiográfica, santa Oliva fue hija de nobles cristianos y nació en Palermo a mediados del siglo V. Era una “giovinetta bellissima, dolce ed attraente, cara a tutti”, como la describe Daniele Ronco (2001: 18). Desde sus primeros años de vida, se consagró al Señor y mostró un gran desprecio por los honores y las riquezas. Cuando, tras la conquista de Sicilia, Palermo fue ocupada por Genserico, rey de los vándalos, y los cristianos fueron perseguidos, Oliva llevaba consuelo a los presos y los exhortaba a mantenerse firmes en la fe. Viendo que nada podía hacerse contra sus creencias, los vándalos la enviaron a Túnez, donde persistió en su devoción, obró milagros y convirtió a muchos hombres y mujeres al cristianismo. El gobernador entonces la mandó al desierto, que estaba repleto de leones, serpientes y dragones, esperando que estos la devoraran o que la joven muriese de hambre, pero las fieras, al verla, se postraban ante ella y convivieron en paz durante años hasta que unos tunecinos que fueron de caza la encontraron y, cautivados por su hermosura, quisieron violarla pero ella pudo persuadirlos con la palabra del Señor y los convirtió a la fe cristiana. Furioso, el gobernador mandó arrestarla e infringirle toda clase de torturas, de todas las cuales salía milagrosamente airosa, hasta que por fin fue decapitada (*idem*: 18-19). Ronco analiza el cruce entre el relato tradicional de la “fanciulla perseguitata” determinado por el esquema narrativo característico: los exilios, el hombre

novelita versificada de aproximadamente 1400 que se caracteriza porque en ella la heroína sufre un exilio cuádruple: los dos primeros en el bosque, los otros dos en el mar; su versión teatral, la *Rappresentazione di santa Uliva*, fue la fuente en la que se basó su primera versión impresa (Venecia, 1520). El siglo xv ve desarrollarse un cuento en prosa incluido en los *Miraculi della Gloriosa Verzene Maria* (capítulo xi) impreso en 1475 y posteriormente dramatizado (*La rappresentazione di Stella*, siglo xv); el relato corto “Dionigia”, incluido en *Il Pecorone* (X, I), de Giovanni Fiorentino (1378), y el *De origine inter Gallos et Britannos Belli Historia*, versión prosística latina escrita por Bartolomeo Facio antes de 1457, esta última traducida en dos ocasiones al italiano: una por Jacopo di Poggio Bracciolini (*Novella della Pulzella di Francia*, de ca. 1470), y la otra por Molza, durante segunda mitad del siglo xvi.

Entre las versiones ibéricas figuran dos cuentos catalanes: la *Història de la filla del rey d’Hungria* (mitad del xiv) y la *Història de la filla de l’emperador Contastí*, del siglo xv (Orazi, 2009). Al mismo ámbito también pertenece “Cómo se comenzó la guerra antiguamente entre Francia e Ynglaterra, sobre el ducado de Guiana”, capítulo 62 de *El victorial: Crónica de Pero Niño, conde de Buelna*, de Gutierre Díaz de Games, de mediados del siglo xv, que constituye el primer testimonio escrito en castellano del cuento de *La doncella sin manos*. Asimismo encontramos en esta tradición dos variantes de la leyenda que integran el *Libro de las Bienandanzas e fortunas* (libros 9 y 11) de Lope García de Salazar, obra histórica y enciclopédica de la segunda mitad del xv, que si bien guarda semejanzas con la versión de *El Victorial*, elimina los motivos del incesto y de la mutilación y añade uno de raíz folclórica, el de la doncella costurera. Vale señalar asimismo una versión tardía del relato, el *De Sancta Oliva virgine et martyre Panormi*, que se incluye en las *Acta Sanctorum Junii*²⁰ y que sustituye el motivo del incesto por el ataque de unos cazadores a la heroína (Orazi, 2011: 83).

que sale a cazar y se enamora de ella, etc., y elementos procedentes de la hagiografía como la capacidad de operar milagros, el martirio y la conversión de los enemigos a la fe cristiana. Menciona las semejanzas con otras leyendas de santas como Guglielma, Costanza, Flavia, Ildegarda, Crescenza, Florenzia, Margherita y Orlanda y se destiende, específicamente, en las analogías con los relatos sobre las santas Cesaria y Dymphna (*idem*: 20-21).

²⁰ Venecia, Albrizzi e Coleti, 1742, t. II: 292-295 (*die decima junii*).

Por otro lado, existe una tradición arábica, probablemente de origen semítico, que constituiría, según algunos autores, “una rama narrativa independiente que se habría nutrido, junto a la materia religiosa propiamente dicha, de motivos folclóricos y tipos cuentísticos universales” (Valero Cuadra, 2000: 105). Esta incluye: “La historia de la paloma de oro y la hija del rey”, relato árabe que aparece añadido solo en la versión de Breslau de *Las mil y una noches*, debido a que no todos los arabistas coinciden con respecto a su pertenencia a la colección;²¹ *La doncella Carcayona*, relato aljamiado bastante popular en la comunidad morisca hispana, conservado en seis manuscritos de entre los siglos XVI y XVII (Valero Cuadra, 1995: 349), y el “Relato en que se demuestra la virtud y la utilidad de la limosna”, perteneciente a la noche 348 de las *Mil y una noches*. Sobre la base de la investigación de Veronica Orazi (1999: 494) es posible agregar a nuestra lista una redacción persa que aparece en el *Tutfndmeh*, de mediados del siglo XIV; un cuento turco de la *Historia de Merhima*, de comienzos del XV, y la *Historia de Repsíma* (persa), de la que existe una traducción turca, otra griega y otra serbio-macedonia.

III. Otros ciclos emparentados

Un análisis de Alexandre Micha sobre “La femme injustement accusée dans les *Miracles de nostre-dame par personnages*” (1950) nos revela hasta qué punto los relatos de inocentes perseguidas alcanzaron popularidad a partir del siglo XIII y permite identificar los grandes ciclos que se fueron conformando alrededor de este tópico. De las cuarenta piezas dramáticas que integran esta obra (conservada en ms. fr. 819 y 820 de la BNF y editada por Gaston Paris y Ulysse Robert en ocho volúmenes durante el siglo XIX), Micha se detiene sobre las que versan sobre mujeres virtuosas, víctimas de conspiraciones, en la medida en que “presque tous les grands cycles des légendes constitués au cours des siècles autour de ce thème central sont ici représentés” (*idem*: 85). Además de los grandes ciclos a los que ya nos referimos in

²¹ La edición de *Las mil y una noches* en varios tomos publicada en Breslau entre 1825 y 1843 por los alemanes Maximilian Habicht y Heinrich Fleischer ha sido muy criticada porque no se corresponde con ningún corpus árabe conocido.

extenso más arriba (el conocido como ciclo de “Crescentia”, que en la compilación aparece como *L’empereris de Rome*, milagro número 27, y el ciclo de “La Manekine”, representado por el milagro número 29, el de la *Fille du roi de Hongrie*,²² y del cual deriva otro milagro, el número 37, *La fille d’un roi*), Micha identifica los siguientes:

1. Ciclo del “Conde de Toulouse”

Con el milagro de la *Marquise de la Gaudine*, número 12: la marquesa es acosada por el tío de su marido. Frente a sus rechazos, él decide vengarse mediante una estratagema, tras lo cual la inocente es condenada a la hoguera hasta que, gracias a un caballero, se logra que el culpable confiese en un duelo judicial.

Gaston Paris (1900), en su estudio introductorio a la edición del *Roman du Comte de Toulouse*, subraya que el rasgo esencial de este ciclo (la esposa injustamente acusada es salvada por medio de un duelo judicial) lo diferencia tanto del ciclo de “Crescentia”, donde la heroína es verdaderamente expulsada y solo logra reconciliarse con su marido luego de una larga serie de tribulaciones y acontecimientos milagrosos, como del ciclo “Octavien-Sebile-Olive-Triamour-Sisibe-Geneviève”, donde el duelo judicial está ausente y en el cual la heroína sufre un exilio o padece crueles suplicios, distinción que evidentemente no impide los múltiples cruces y contaminaciones entre los relatos que los integran.

2. Ciclo de “La Gageure”

Lo integra el milagro número 28, *Othon roi d’Espagne*, donde el motivo de la falsa acusación de adulterio se combina con el de la mujer disfrazada con ropa masculina. Gaston Paris (1903) analiza todas las variantes de este ciclo en el número 32 de la revista *Romania*; propone organizarlas en tres grupos:

A. BUENA FE DEL PRETENDIENTE: SUSTITUCIÓN Y MUTILACIÓN

En su forma primitiva la heroína finge ceder a las persecuciones del pretendiente pero sustituye en su lugar a una mujer de condición inferior, a

²² Se trata de una adaptación teatral del *roman* de *La Manekine* de Philippe de Remi.

quien el pretendiente mutila un dedo (el que lleva el anillo) y (en algunas versiones) corta sus cabellos. La joven que él cree haber seducido prueba entonces su inocencia mostrando que no está mutilada. De esta versión existe un poema griego, un cuento galés del siglo XIII, una balada escocesa, un poema alemán del siglo XIII traducido del francés y una pieza dramática alemana de comienzos del XVII.

B. MALA FE DEL PRETENDIENTE: INDICIOS

El pretendiente, que no ha poseído a la heroína (o que incluso no la ha visto jamás), quiere maliciosamente hacer creer que estuvo con ella describiendo un signo que la mujer tiene en su cuerpo o mostrando joyas suyas que se ha encargado de conseguir. A este grupo pertenece *Guillaume de Dole* y un muy numeroso corpus de cuentos tradicionales modernos.

C. MALA FE DEL PRETENDIENTE: INDICIOS; CONFESIÓN SORPRENDIDA; ROL PASIVO DE LA HEROÍNA

No hay signos en el cuerpo de la joven y el secreto del pretendiente es descubierto por el marido, quien encuentra a su esposa y, mediante un duelo judicial, hace castigar al traidor. A este grupo pertenecen el *Comte de Poitiers* y el *Roman de la Violette*.

3. Ciclo de “La conspiración”

Representado por el relato de *Berthe aux grands pieds*, cantar de gesta tardío compuesto por Adenet le Roi entre 1274 y 1278, fuente de una versión dramatizada que integra los *Miracles de notre dame par personnages*, donde figura como milagro número 31.

La versión épica narra las desventuras de Bertrada de Laon, mujer de alto rango —madre de Carlomagno— que es acusada por aventureros que quieren hacer ocupar su lugar por una farsante. Es abandonada en el bosque, donde su marido la encontrará más tarde, entre los pobres y luego de haber sufrido toda clase de

tribulaciones: hambre, tormentas, ataques de animales y de ladrones, entre muchas otras. El ciclo al que pertenece este relato tiene como tema central el de la “novia sustituida” (motivo K1911) que figura en ciertas secuencias de los cuentos tipo AT 403, AT 408, AT 437 y AT 450.

El corpus de relatos de inocentes perseguidas es el resultado, como veremos, de una confluencia de tradiciones religiosas y laicas, de fuentes orales y escritas, transmitido, reproducido y reformulado bajo las formas más variadas. Esa ductilidad es la que indudablemente ha colaborado para que estos alcanzaran una particular y extensa pervivencia.

2

LA TRADICIÓN RELIGIOSA

La literatura con fin edificante constituye en la Edad Media un fenómeno complejo cuyo abordaje teórico merecería de por sí un extenso desarrollo. El término mismo de “literatura” resulta en realidad inadecuado para circunscribir las diversas modalidades narrativas de carácter religioso en las que se incluyen, entre otros, la hagiografía, el drama religioso y las colecciones de *exempla*, cada cual con un estatuto y especificidad diferentes. Pese a que la hagiografía —la que nos ocupa en este apartado— no es un género literario propiamente dicho, en su tradición se inscribe todo un conglomerado de literatura apócrifa que, tal como lo define Claudio Leonardi (1993: 430), consiste en

una serie numerosa di testi, per lo piú di andamento narrativo (...) che si sono andati formando intorno ai testi riconosciuti come autentici del Nuovo Testamento (...) talvolta confondendosi con essi.

Asimismo integran la materia hagiográfica las actas de martirio (esto es, textos documentales, transcripciones más o menos reelaboradas de los procesos de los magistrados romanos a los cristianos) que, en mayor o menor medida, han sido objeto de elaboración literaria o devocional y devinieron en “*acta*”, “martirologios” o “pasiones”. Los legendarios, desarrollados especialmente en forma de “vidas” y “pasiones”, por su parte, constituyen otro tipo de texto alrededor de las biografías de santos y sus leyendas.

Ahora bien, más allá de las tipologías genéricas —en las que no nos vamos a detener—, interesa señalar, con Evelyn Birge Vitz (1987), que la esencia misma de lo hagiográfico ha sido, históricamente, “la fusión, en une *synthèse* complexe et variable,

des traditions orales et écrites”. Si bien es cierto que la interacción entre lo oral y lo escrito es común a muchos géneros medievales, no es sin embargo *constitutiva* de ellos; es decir, la existencia del cantar de gesta, por caso, es absolutamente independiente de lo escrito e, inversamente, el *roman courtois*, aunque abreve en sus fuentes, puede prescindir de lo oral para conformarse como tal. Pero una justa conjunción entre oralidad/escritura es, en cambio, condición necesaria para la conformación misma de lo hagiográfico, circunstancia que queda en evidencia, tal como puntualiza Birge Vitz en su artículo “Vie, légende, littérature. Traditions orales et écrites dans les histoires des saints” (1987), en los componentes retóricos con los que se construye su discurso, orientados fundamentalmente hacia el elogio, la persuasión y la prueba; en su dialogismo, por la práctica de la oración con la que suele asociarse, así como también en las formas narrativas orales o dramáticas que suelen involucrar los relatos.

La articulación entre lo oral y lo escrito que se teje en la hagiografía se explica en parte por el carácter doble de sus fuentes: la pretensión histórica que deriva del documento escrito en el que se basan muchos de los relatos (las *acta*), pero asimismo la evocación de una *performance* y un proceso verbal, todo lo cual se ha ido ensamblando en un conglomerado múltiple de textualidades orales, escritas y mixtas erigidas en torno a la figura del santo y que van desde la leyenda y la anécdota hasta el testimonio y la profecía. Y es tan laxo el límite entre la fantasía y el estatuto de veracidad como el que permite identificar con exactitud cómo se produce la interpenetración entre la oralidad y la escritura. Tal como señala Birge Vitz:

Aujourd’hui, même ceux d’entre nous qui croient que certaines des histoires de saints sont fondées sur des témoignages oculaires authentiques ne croient guère à la véracité de toutes ces histoires. Les contes hagiographiques les plus invraisemblables se développèrent de la façon qui caractérise les récits dans la tradition orale: par amplification et dédoublement. (*idem*: 390)

La primera obra poética escrita en lengua de *oïl* pertenece a este grupo de textos denominados “hagiográficos”; se trata de la *Cantilène de sainte Eulalie*, un poema de veintinueve versos compuesto en 878 que narra el martirio al que es sometida la santa de Mérida por conservar su virginidad y que comienza así:

Buona pulcella fut Eulalia.
Bel auret corps bellezour anima...
(ed. Berger y Brasseur, 2004: 64)

Esta pieza fundacional es una evidencia temprana de la correspondencia ya vigente entre belleza y castidad femeninas, unión indisoluble que nos brindará la clave según la cual se encontrará sellado el destino de muchas heroínas literarias.

Cuerpo y alma —la exterioridad física y la cualidad interior— son las dos caras que, paradójicamente, deben armonizar de acuerdo con la exigencia de la castidad: una suscita el deseo; la otra lo enfrenta y lo acalla. Y es que la belleza es la única manifestación estética posible de esa cualidad ética que impregna a su portadora: la castidad. Se trata, en efecto, del bien máspreciado que pueda poseer cualquier mujer: aun cuando sea contraria a la posibilidad de generar descendencia, es preferible una virgen a una esposa casta y fiel. Como ilustra Jacques Dalarun en su trabajo sobre “La mujer a ojos de los clérigos” (1992: 42):

Hildeberto felicita a Atalisa por haber “elegido una posteridad eterna antes que los vínculos del matrimonio mortal”. Si bien es sensible a la recompensa que espera en el Más Allá a esas compañeras del Cordero, exalta más aún, según el tema ya presente en Ambrosio y Jerónimo, la libertad de la que gozan las vírgenes a partir de ese momento. Se ven libres del dominio del hombre sobre sus cuerpos, de los temores por su descendencia: “Se compra a un precio muy alto una posteridad en que la concepción es un atentado al pudor y el nacimiento un atentado a la vida”.

I. La virginidad como base de la leyenda mariana

La virginidad, como vimos, es la cualidad más estrechamente asociada con la santidad de la mujer, y la doctrina eclesiástica ha invertido un esfuerzo intelectual extraordinario en postular, afianzar y promover el rango de verosimilitud acerca de la Concepción milagrosa del Hijo de María virgen.

María, que pare sin perder la virginidad, y que puede ser exaltada a la maternidad únicamente con su sexo, precisamente porque el cuerpo no conoce la unión del matrimonio, constituye el modelo que toda mujer debe tratar de imitar, según una propuesta que niega ante todo el cuerpo femenino y sus funciones. (Chiara Frugoni, 1992: 35)

La “madre de Dios”,¹ la *aeiparthenos*² (“siempre virgen”), se convierte en la más santa entre las santas y en el modelo máximo e indiscutido de perfección femenina. Pero, tal como apunta J. Dalarun (1992: 40), si bien la maternidad virginal de María ya no se cuestiona, “su aplicación exacta, su formulación precisa, todavía agita los espíritus”. En efecto, la necesidad de realzar y sostener esta cualidad —en cierta forma iniciada por la controversia que había suscitado la mención a los “hermanos de Jesús” en los evangelios— fue tan grande que condujo a la elaboración de complejas teorías que promulgaban no solo una Concepción virginal de su fruto, sino más bien una “perpetua virginidad” que se habría mantenido incluso luego del parto (en la que nos detendremos más extensamente en el próximo apartado).

Las palabras de Efrén el Sirio (siglo IV) en sus himnos a María nos ilustran hasta qué punto el parto de la madre de Cristo constituyó el hito que, en el imaginario cristiano, la ubicó en las antípodas de Eva en la galería de figuras legendarias femeninas, pues “¿cómo hubiera sido posible que aquella que fue morada del Espíritu, que estuvo cubierta con la sombra del poder de Dios, se convirtiera en una mujer de un mortal y diese a luz en el dolor, según la primera maldición?”. Dice entonces de María, “manantial límpido, sin aguas turbias” (en “Eva y María”, *Carmen* 18, 1):

Quien la ama, la admira. El curioso se llena de vergüenza y calla. No se atreve a preguntarse cómo una madre da a luz y conserva su virginidad. Y aunque es muy difícil de explicar, los incrédulos no osarán indagar sobre su Hijo. (ed. J. A. Loarte, 1998: 149)

Profusamente, los Padres de la Iglesia y toda la tradición eclesiástica posterior se concentraron en interpretar los símbolos bíblicos de la virginidad mariana, desde la zarza ardiente que nunca se consume, el arca de la alianza que no se pudre, el jardín cerrado con cerrojo y la fontana sellada del *Cantar de los Cantares*; así también el pasaje de Ezequiel 44, 2, referido a los pórticos: “Este pórtico permanecerá cerrado. No se le abrirá, y nadie pasará por él, porque por él ha pasado Yahvéh, el Dios de Israel”. Geoffroy de Vendôme primero e Hildeberto de Lavardin (*PL* 157 y 171, respectivamente) promueven la fórmula de la triple virginidad, es decir, antes, durante y después del nacimiento. La misma formulación, tal como analiza Dalarun

¹ La maternidad divina de María fue proclamada en el concilio de Éfeso (431) y recogida como reafirmación en el de Calcedonia (451).

² La palabra *aeiparthenos* hace referencia tanto al aspecto físico como moral de la virginidad de María, al no haber pecado nunca contra la castidad o la pureza.

(1992: 41), deja entrever que el acento está puesto en el momento preciso del parto, del que “el antes y el después sólo son su cortejo”. Pero a la consolidación de este paradigma mariano contribuyó todo un conglomerado de “textos elaborados y bien escritos, que se inspiran en el Protoevangelio y avanzan en el camino de lo maravilloso a la hora de representar literariamente a María” (Navia Velasco, 2007: 47), como por ejemplo, el *Evangelio de Pseudo Mateo* (siglo VI) a cuya enorme influencia nos dedicaremos en el siguiente apartado.

II. Salomé y el castigo de la mano quemada

Donatien Laurent, en el prefacio a la edición en francés moderno de *La Manekine* (1995: 14-16), señala los elementos que comparten el relato de *La doncella sin manos* con las historias legendarias de la partera incrédula de Cristo, Salomé, y de santa Anastasia. La primera mención de Salomé en la Natividad ocurre en el Protoevangelio de Santiago, versión libre de los relatos de Mateo y Lucas y quizá también basada en parte en la tradición oral (Booton, 2003: 54). Según De Santos Otero (1985: 126), se trata del “apócrifo ortodoxo más antiguo de los que se conservan íntegros y, al mismo tiempo, el que más ha influido en las narraciones extracanálicas de la Natividad de María y de Cristo”. Las otras historias apócrifas se nutren en gran medida del Protoevangelio de Santiago pero fundamentalmente a partir de su reelaboración latina, el *Evangelio de Pseudo Mateo* (o *Liber de ortu beatae Mariae et infantia Salvatoris*), de mediados del siglo VI, y que, junto con el *Liber de infantia Salvatoris*, gozó de una enorme repercusión en el Occidente medieval.

Sin embargo, la primera mención de este episodio de la que se tenga conocimiento se encuentra en las obras de Orígenes (siglo III), quien, buscando proteger la doctrina acerca de la virginidad de María, lo utiliza para demostrar que los llamados “hermanos de Jesús” eran en realidad hijos de José con su anterior esposa. Por su parte, Clemente de Alejandría (comienzos del siglo III) asegura en uno de sus escritos que la virginidad de María fue constatada por una comadrona, en lo que puede ser una referencia a nuestro episodio de Salomé. En las obras de los santos padres no son escasas las referencias a tales escritos apócrifos (Gómez Segade, 1988).

El objetivo apologético principal del protoevangelio, que se reproducirá en todos los llamados “apócrifos de la Natividad” que le siguieron, es, en efecto, la demostración de la triple virginidad de María (antes, durante y después del alumbramiento). Esta “virginidad perpetua”, declarada dogma en el concilio de Letrán de 649, fue también señalada por Agustín (siglo IV), con énfasis, en sus sermones: “Virgo concepit, virgo peperit, post partum virgo permansit” (*Sermo*. 51. 18); “quam virgo ante conceptum, tam virgo post partum” (*Sermo*. 184. 3); “concipiens virgo, pariens virgo, virgo gravida, virgo feta, virgo perpetua” (*Sermo*. 186. 1); “concipit virgo virilis ignara consortii, ... impletur uterus nullo humano pollutus amplexu, ... virgo concipit, virgo gravida, virgo feta, virgo perpetua” (*Sermo*. 121. 4) (Christopher, 1946: 137, nota 258).

En la *Vida de María*, el monje bizantino Epifanio (ed. G. Pons Pons, 1990: 79-80, nota 80) nos cuenta:

El tema de las parteras fue muy considerado desde la antigüedad, y lo mencionan autores de nota, como Zenón de Verona en el siglo IV (PL 11, 415) y el poeta Aurelio Prudencio (PL 58, 899). San Jerónimo lo rechaza con su acostumbrada vehemencia: *Nulla ibi obstetrix, nulla muliercularum sedulitas intercessit. Ipsa (María) mater et obstetrix fuit. Ipsa collocavit in praesepio, ipsa pannis involvebat, unde commenta refelluntur apocryphorum* (PL 23, 207). El tema de las comadronas es, sin embargo, importante porque nos atestigua la antigüedad de la fe del pueblo cristiano en el parto virginal. Estas mujeres no aparecen para atender a María como parturienta, sino como las testigos más fehacientes de la integridad corporal de la Virgen.

Para demostrar dicha virginidad perpetua de María el texto apócrifo se vale, entonces, de la figura de la partera, capaz de dirimir este tipo de cuestiones. La noche del Nacimiento, José sale de la gruta en busca de ayuda; a su regreso, un resplandor ilumina el recinto y en ese instante él y la partera Zelomi perciben al recién nacido. Esta cree inmediatamente lo que ha visto y sale a contarlo a otros, pero se encuentra con otra partera, Salomé, que, incrédula, insiste en constatar los hechos con sus propias manos. Una vez que ha tocado a María para probar su virginidad, su mano se marchita como castigo por su falta de fe; la joven reza pidiendo perdón y un ángel le anuncia entonces que Dios ha oído su ruego; la invita a que toque nuevamente al Niño, luego de lo cual es sanada.

1. Los evangelios apócrifos

El Protoevangelio de Santiago es uno de los apócrifos más antiguos y muy cercano, en su estilo, a los textos considerados *canónicos*. De tradición ortodoxa, la forma definitiva de este evangelio data del siglo IV; se conocían, sin embargo, ya varios pasajes completos en el siglo II, en un texto que circulaba con el nombre de *Libro de Santiago*. Tal como plantea Carmiña Navia Velasco en su artículo sobre el papel de María en los Apócrifos (2007: 45), mediante el recurso a la autoridad de Santiago, conocido como “el hermano del Señor”, se construye una mirada sobre la madre de Cristo tal que despeje dudas y satisfaga el deseo de información de los creyentes. Según la autora, una de las características de esta narración radica en que está compuesta de acuerdo con el parámetro tradicional de la vida de los héroes y, en este aspecto, se detalla el nacimiento prodigioso, que es el preámbulo infaltable de todo recorrido heroico. Los capítulos XIX (2-3) y XX (1 y 3-4)³ están dedicados a la Natividad y a la “Imprudencia de Salomé”: al llegar a la gruta, vio una nube luminosa y una luz enceguecedora, que fue disminuyendo hasta dejar a la vista al Niño. Sorprendida por el prodigio, salió de la gruta y le contó a Salomé quien, incrédula, quiso comprobar la virginidad con su dedo. Castigada por no haber creído, su mano quedó consumida por el fuego, pero un ángel, viendo su arrepentimiento, le ordenó que tomara al Niño entre sus brazos, y ella obedeció. Inmediatamente fue curada.

Sin embargo, entre los materiales más influyentes en el proceso de conformación del paradigma mariano se cuenta el apócrifo *Evangelio del Pseudo Mateo*, cuya versión definitiva se data en la Edad Media y que ha dado origen a una nutrida tradición literaria. Su texto fue retomado y reelaborado por numerosos autores de talla, entre los que nos interesa destacar —por la influencia que ejercieron— a la monja Hrotswitha de Gandersheim, la “primera poetisa alemana”, en el siglo X, y al arzobispo genovés Santiago de la Vorágine en el XIII, cuya *Leyenda dorada* fue uno de los textos hagiográficos más copiados del periodo medieval. En esta versión apócrifa (capítulo XIII, 3-5⁴) las parteras, Salomé y Zelomi, no son testigos del parto y permanecen afuera de la gruta debido al gran resplandor. Cuando ingresaron en la gruta, María ya había dado a luz. Zelomi quiso tocar a María y luego

³ Véase pasaje completo en el apéndice II, página 283.

⁴ Véase pasaje completo en el apéndice II, página 284.

de hacerlo expresa su asombro por haber constatado su virginidad y exclama: “Virgen ha concebido, virgen ha parido y virgen permanece”. Salomé no puede creerlo y quiere tocar a María para comprobarlo. Al hacerlo su mano se secó, tras lo cual se puso a llorar y a gritar del dolor. Un bello joven entonces se le apareció y le ordenó acercarse al Niño y tocarlo. En cuanto lo hizo, su mano se curó.

Finalmente, el Evangelio Armenio de la Infancia⁵ es un apócrifo que, datado en el siglo VI, durante la época en que el movimiento nestoriano procedente de Siria intenta establecerse en Armenia (De Santos Otero, 2002: 185), en su capítulo IX, también toma el episodio de la incrédula Salomé. Allí aparece Eva quien entra en la caverna, toma al Niño entre sus brazos y lo bendice por su semblante resplandeciente. Luego sale de la gruta y le anuncia a Salomé la noticia. Esta le pregunta a Eva cómo ha podido comprobar que la que ha dado a luz sigue inmaculada y Eva le narra lo que ha visto: una nube luminosa, un ejército de coros celestiales y una niebla brillante precedieron el acontecimiento. Salomé no cree en la virginidad de María y necesita tocar, pero cuando intenta hacerlo, una llama le quema la mano. Luego un ángel se le acerca y le ordena extender su mano hacia el Niño; luego de hacerlo, esta se cura.

Otras historias apócrifas se basan en gran medida en el Protoevangelio. En el *Liber de infantia Salvatoris* (atribuido durante la Edad Media a san Jerónimo;⁶ seguramente se trata de una refundición carolingia a cargo de un poeta anónimo de comienzos del siglo IX) la partera es una mujer sin nombre entrada en años que presencia el nacimiento y relata el milagro a Symeon. La versión árabe, el *Evangelium infantiae Salvatoris arabicum*, data del siglo V y circuló en versiones griegas y latinas (Henrard, 1998: 39). En ella una anciana sin nombre que sufre parálisis se encuentra con María; luego del nacimiento, solicita una gracia por haber estado tanto tiempo inmovilizada. María le pide que ponga sus brazos sobre el Niño, luego de lo cual la mujer recupera de inmediato la movilidad de sus manos. Asimismo el poeta litúrgico Notker Balbulus (más conocido como Notker el Tartamudo), de la abadía suiza de Saint Gall (840-912) —famoso por incorporar el uso de secuencias y tropos en la liturgia, lo que fue en definitiva el germen del drama religioso—, alude al cuento

⁵ Véase pasaje completo en el apéndice II, página 285.

⁶ San Jerónimo niega la presencia de comadronas en el nacimiento de Cristo (PL, 23, 207).

folclórico en su *Natus ante saecula* II, 12: “[Maria] quam circumstant obstetricum vice / concinentes angeli / gloriam deo” (ed. P. Dronke, 1994: 28, nota 1).

También los monumentos arqueológicos e iconográficos acusan muchas y muy variadas influencias apócrifas y, a mero título ilustrativo, baste señalar la representación de Salomé con su mano quemada en un mosaico de Santa María la Mayor de Roma. Según Réau (1999: 230), la pareja de parteras que fue conocida en Occidente como Zelomi y Salomé, en el arte bizantino estaba formada por Salomé y Maia (*mea*, ‘partera’).

2. *Hrotsvitha de Gandersheim*

La vasta obra en latín que compuso Hrotsvitha, la canonesa de Gandersheim (siglo x), incluye una serie de ocho poemas hagiográficos, el primero de los cuales está dedicado a María y la Natividad de Cristo. Se trata de la *Historia nativitatis laudabilisque conversationis intactae Dei genitricis quam scriptam repperi sub nomine Sancti Jacobi, fratris Domini*, conocido como *María* y que se divide en tres cantos y un epílogo. El poema fue compuesto probablemente entre 955-957 y consta de ochocientos noventa y dos versos. Tras una invocación en dísticos a la Virgen, narra las vicisitudes de Ana y Joaquín, el nacimiento de María, sus esponsales con José, el nacimiento de Cristo y otros episodios célebres como la adoración de los magos, la matanza de los inocentes o la huida a Egipto. El episodio de Salomé se despliega a lo largo de unos cuarenta versos.⁷

De acuerdo con la rúbrica, “*Quam scriptam repperi sub nomine Sancti Jacobi, fratris Domini*”, Hrotsvitha habría utilizado una fuente apócrifa, el Protoevangelio de Santiago. Sin embargo, pareciera que la poeta ha empleado más bien el evangelio de Pseudo Mateo y no el de Santiago. En este último sale a escena únicamente la partera Salomé, mientras que en la versión latina hay dos comadronas presentes, Zelemi y Salomé, la crédula y la incrédula respectivamente, que es el modo como se presenta en la reelaboración poética de la autora sajona:⁸ tras el nacimiento del Niño, José sale en busca de las dos parteras, pero solo ingresa Zelemi en el recinto, ya que Salomé duda en tocar con sus pies la gruta colmada de un resplandor sagrado. La primera,

⁷ Fragmento latino en apéndice II, página 286.

⁸ Sobre la cuestión de Hrotsvitha con los apócrifos, véase Peter Dronke (1994: 86-123, “Roswitha”).

frente a tantos signos exclama, crédula: “¿Qué significa este parto reciente de una virgen?”. Prosigue declarando que la que amamanta piadosamente al Niño con pechos castos “repletos de jugo celestial” es una madre sin cónyuge, que no tiene dolor en su cuerpo, así como su descendencia carece, por su parte, de mancha, todo ello indudablemente de orden divino. El valor testimonial de Zelemi contrasta con el accionar de la otra partera, que rechaza las palabras e incluso lo que ven sus propios ojos y necesita tocar para creer. Pero tal osadía es castigada y pierde por ello su mano diestra, que luego recupera milagrosamente.

Si bien, de acuerdo con las palabras de Peter Dronke (1994: 123), “Roswitha no ejerció ninguna influencia a lo largo de la Edad Media (...) algunas de sus obras dramáticas fueron copiadas varias veces durante los siglos XI y XII”. Ahora bien, de las reelaboraciones específicas de esta materia legendaria en la tradición germánica en latín, encontramos un exponente a comienzos del XIII. Se trata de la *Vita beate virginis Marie et Salvatoris rhythmica*, un poema anónimo de unos 8000 versos que tuvo “une grande influence, notamment dans le monde germanique, où elle inspira plusieurs *Marienleben*, en vers également, mais en allemand, écrites du XIII^e au XV^e siècle (J. Poucet, 2016: 8)”. En la sección titulada, precisamente, “De obstetricibus virginis Marie” se relata la misma secuencia narrativa, pero protagonizada por “Rachel” y “Salome”.⁹

3. La Leyenda dorada y otros textos de la Natividad

Del dominico Santiago de la Vorágine, la *Leyenda dorada*¹⁰ es una compilación de relatos hagiográficos de mediados del siglo XIII y uno de los libros más copiados durante la Baja Edad Media. El texto original, redactado en latín, recoge leyendas sobre la vida de unos ciento ochenta santos y mártires cristianos a partir de los evangelios canónicos y apócrifos, así como de otras autoridades reconocidas de la época, y tuvo una influencia notable tanto en la escena literaria como en la iconografía y en la arquitectura. El autor incluye el episodio de Salomé en el capítulo VI, dedicado a la “Natividad de nuestro señor Jesucristo según la carne”. En el apartado I explica

⁹ Texto latino original en apéndice II, página 287.

¹⁰ Inicialmente titulada *Legenda sanctorum alias Lombardica hystoria*, el espíritu enciclopédico que refleja esta obra es una tendencia propia de la época, al igual que la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino.

por qué el nacimiento de Cristo fue un hecho milagroso, principalmente por la virginidad de María antes, durante y después del parto, circunstancia que prueba de cinco maneras. Primera: por la profecía de Isaías; segunda: por los símbolos que lo prefiguraron, la vara de Aarón y la puerta de Ezequiel; tercera: por la calidad del custodio, que fue San José a cuyo cuidado María fue confiada; “cuarta: por el reconocimiento experimental que unas mujeres practicaron a la recién parida”; quinta: por un milagro que ocurrió (referido por Inocencio III y vinculado con el sitio donde se alzó posteriormente la iglesia de Santa María la Nueva). El ítem cuarto — referido a la prueba de las parteras— continúa así:

En la *Compilación* de San Bartolomé, probablemente inspirada en el *Libro de la Infancia*, se dice que al presentársele a María los primeros síntomas del parto, José, aunque no dudaba de que era Dios quien iba a nacer de una virgen, ateniéndose a las costumbres de la época, requirió la asistencia de dos comadronas. Una de ellas se llamaba Zebel y la otra Salomé. Zebel, después de examinar cuidadosamente a la parturienta, al comprobar que conservaba íntegra su virginidad, exclamó: “¡Ha parido una virgen!”. Salomé se resistió a creerlo y quiso verificar por sí misma mediante el tacto de su mano, si era verdad lo que su compañera proclamaba; mas al intentar hacerlo, su brazo se le secó. Momentos después se le apareció un ángel, le indicó que tocara con su mano seca el cuerpo del niño recién nacido, hízolo así la incrédula partera y en aquel preciso instante su brazo quedó sano. (ed. J. M. Macías, 1995: 54)

Entre los relatos que incluyen el episodio de Salomé, Diane Booton (2003: 54) destaca, junto con la *Leyenda dorada*, el anónimo *La Nativité Nostre Seigneur et ses enfances*. Por su parte, en la *Histoire de Jésus-Christ et de la Vierge Marie*, del siglo XIV, conocida en latín y en versiones vernáculas, Salomé asume un rol más sustancial como testigo y, en un manuscrito italiano del mismo siglo, aparece dramatizando su incredulidad y el milagro mismo. Y es que, según señala la autora, las piezas más tardías le han ido dando cada vez más espacio a la palabra del personaje y sacando provecho dramático tanto de su duda como de sus consecuencias físicas; así *De Salutatione et Nativitate Salvatoris Jesu Christi*, que integra la obra *Chester Plays*, siglo XV), incluye partes habladas en inglés medio de las parteras Tebell y Salomé.¹¹

Karin Ueltschi (2010: 174) interpreta el episodio de modo ambivalente: la mano se consume como castigo por la incredulidad y porque ha transgredido un tabú tocando un sitio prohibido, pero también

¹¹ Fragmento en inglés medio en apéndice II, página 288.

il y a une logique intrinsèque à la fois métonymique et sacrificielle que l'accoucheuse soit manchote : les mains, c'est le prix à payer pour cette nouvelle créature à naître, d'autant plus qu'il s'agit ici d'un être en dehors de toute norme et mesure, un dieu fait homme, un homme divin, un homme qui est perfection et qui inaugure un Temps nouveau.

Ciertamente, la pérdida de la integridad física de Salomé al secarse su mano por su falta moral contrasta fuertemente con la perfección espiritual de María, que se manifiesta precisamente por conservarse *íntegra* aun después de haber dado a luz al niño. Por otro lado, existe un paralelismo entre este episodio y el pasaje de San Juan 20, 25-27, en el cual el apóstol Tomás necesita tocar para creer en el milagro de la resurrección de Cristo: "Si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el agujero de los clavos y no meto mi mano en su costado, no creeré". A lo que Jesús contesta: "Acerca tu dedo y aquí tienes mis manos; trae tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo, sino creyente".

María, libre de pecado pero potencialmente culpable, para demostrar su inocencia debe aceptar una difícil prueba, la más injusta y humillante a la que pueda someterse una virgen inmaculada, para que quede definitivamente sellada su inocencia. En el juego de roles que se entabla entre la incrédula Salomé y la Virgen ya se plantea, en germen, de esta manera, una dinámica que será constitutiva del corpus de relatos objeto de nuestra investigación, basada, precisamente, en la acusación injusta y en las pruebas que la acusada debe enfrentar para demostrar su inocencia.

III. Anastasia: la leyenda de la niña manca

Según Louis Réau (1999: 230), en los autos sacramentales la Salomé de los evangelios apócrifos fue reemplazada por santa Anastasia, cuyo nombre se deformó en "Homnestasia", "Omnestasia", "Netasia", "Anastaise" o "Agnètèse", entre otros. Así lo describe Paul Meyer (1885: 497):

De même qu'en divers poèmes français du XII^e siècle et du XIII^e, leur rôle [de la dupla Zelomi/Salomé] est rempli par une femme appelée *Anastaysia* qui est la fille de l'hôte chez qui Joseph et la Vierge prennent logis à Bethléem. Comme Salomé dans l'Évangile de l'enfance et les textes dérivés, cette fille est l'objet d'un miracle, mais les

circonstances sont notablement différentes. Anastaysia est sans mains : dès qu'elle a touché l'enfant, elle se voit pousser des mains au bout des bras.

Anastasia puede aparecer como una santa, una partera, la hija de un posadero o un sacerdote judío. La leyenda cuenta que la muchacha intercedió para que su padre accediera a alojar a María y a José la noche de la Natividad y asimismo aceptó ayudar a María.¹² En los casos en que es hija de un sacerdote judío, hay una conversión del padre a la nueva fe. Así ocurre, por ejemplo, en el pasaje del *Roman de saint Fanuel* (fines de siglo XIII) donde el episodio de Anastasia se extiende por más de doscientos versos. Otro aspecto de este *roman* que debe llamar nuestra atención es su afinidad respecto del cuento *La doncella sin manos* (señalado por Claude Roussel [1998: 60-61] en su estudio temático sobre este cuento-tipo). Anastasia no tiene manos ni dedos y sin embargo está dispuesta a ayudar:

—« Sire, dist ele, n'est pas droiz ;
Diex ! ja n'ai je ne mains ne doiz ;
Mes toutes voies ge irai
A tout mon povair aiderai.»
(vv. 1553-1556)

Cuando alza al Niño, milagrosamente le crecen manos “beles et blanches come flor” (v. 1575). Al verla, su padre le pregunta quién le ha dado las manos pero cuando la muchacha cuenta cómo sucedieron los hechos, en un arrebato de ira, este amenaza con cortárselas. Finalmente, el hombre queda ciego y se arrepiente de sus pecados.¹³

El castigo en esta versión de la leyenda se traslada al incrédulo padre. A diferencia de Salomé, el nacimiento del Niño implica una recompensa inmediata a su accionar. Muy cercana a esta versión, sobre todo en lo concerniente al rol del padre (Roussel, 1998: 60, nota 93), es la que figura en *Le myreur des histours*, crónica de Jean d'Outremeuse del siglo XIV¹⁴ basada en el *Roman de Saint Fanuel* (J. Poucet, 2016).

Muchas santas con el nombre de Anastasia pudieron haber inspirado la leyenda. Tal vez la más popular sea la que fue quemada en la hoguera en Sirmium en 304,

¹² En la tradición popular bretona, la niña que alberga a María la noche de la Natividad es santa Brígida (Brigitte), que no tiene nariz ni ojos ni brazos y, al igual que Anastasia, los recupera milagrosamente luego de tocar al Infante (Laurent, 1995: 17).

¹³ Fragmento en francés antiguo en apéndice II, página 289.

¹⁴ Fragmento en francés antiguo en apéndice II, página 290.

cuyas reliquias fueron trasladadas a Constantinopla alrededor de 460. Según el martirologio romano (Henrard, 1998: 39, nota 12):

Illa in persecutione Valeriani, sub Probo praefecto vinculis constricta, colaphis caesa, igne et verberibus cruciata, cum in confessioni Christi immobilis permaneret, abscissis mamillis, evulsis unguibus, dentibus comminutis, manibus pedibusque praecisis, truncata capite, tot passionum monilibus onata, migravit ad Sponsum.

A partir de entonces fue venerada en las fiestas cristianas los 25 de diciembre. En 1053 sus reliquias fueron nuevamente trasladadas al monasterio benedictino de Benediktbeuren, en Bavaria, el cual devino un sitio de devoción y peregrinaje. En la tradición hagiográfica, esta santa de Sirmium se confundió con santa Anastasia de Roma (cuya fiesta es el 12 de octubre), una dama noble discípula de san Crisógono; luego de que este fuera martirizado durante el reino de Diocleciano se dice que Anastasia viajó junto con otros fieles a Macedonia y luego a Sirmium, donde fue decapitada (Booton, 2003: 53). Los romanos construyeron en el siglo IV una iglesia en honor a la santa al pie del Palatino donde el papa Gregorio el Grande le dedicaba cada año la segunda misa de Navidad, costumbre que se mantuvo durante más de dos siglos. Asociada con la celebración navideña, gradualmente Anastasia se fue incorporando como personaje en obras litúrgicas medievales. Los poemas religiosos sirvieron asimismo como fuente literaria para el personaje en la iluminación devocional y los misterios franceses e ingleses de la Natividad, como por ejemplo la imagen de santa Anastasia sin manos en el libro de horas del siglo XV¹⁵ que hoy se encuentra en el museo Jean Paul Getty (ms. 57) arrodillada con sus muñones en posición de rezo frente al Niño Cristo, compuesta por el artista Spitz Master y que, según Booton (2003: 52), refleja quizá un resurgimiento del interés popular por la santa seguido de la reconstrucción de un hospicio originalmente dedicado a su memoria, el hospital de Santa Anastasia y de Saint Gervais (1411). En la imagen se observa detrás de la santa a un ángel descendiendo y que le ofrece a la mujer un par de manos en posición de rezo. Según Réau (1999: 233), el motivo desaparece

¹⁵ Véase imagen en apéndice II, página 282.

definitivamente del repertorio del arte cristiano durante el siglo XVI, “víctima de la depuración iconográfica del concilio de Trento”.¹⁶

La literatura, tanto laica como religiosa, ha incorporado la historia de Anastasia. En *Li coronemenz Loöis*, de mediados del XII, uno de los poemas épicos más antiguos sobre el ciclo de Guillermo, este comienza a narrar la historia del hombre desde Adán y Eva hasta el nacimiento de Jesús (tirada XXII), cuando nombra a la santa:

En Bethleem, la mirable cité,
La vos plot il, vrais Deus, a estre nez,
Tot veirement, a la nuit de Noel;
Sainte Anestase vos feïstes lever
N’ot nules mains por vo cors onorer;
Vos li rendistes tot a sa volenté.
(vv. 723-728)
(ed. E. Langlois, 1888, subrayado propio)

Otros cantares de gesta como *Aliscans* (1) (segunda mitad del siglo XII, también perteneciente al ciclo de Guillermo) y *Huon de Bordeaux* (2) (segunda mitad del XIII), entre otros, se refieren a la santa sin manos.

1.
Et une dame qui avoit (C moult ot) cler le vis Sainte Honestaise ot nom je vos plovis (C ot a o. ce m est vis) N’ot nule mainz ainz ot les bras onis (C bras ot amanevis) Et ces moignons fut ens Dex reculis (C f.) Si tost com t’ot antre ces dos bras pris (C Si t. biaux sire com ele vous ot p.) Ot plenes mainz et lonc droiz [= doiz] et traitis (C Ot ele m... et petis) (ed. E. Wienbeck, W. Hartnacke y P. Rasch, 1903: 99, subrayado propio)

2.
« Hé ! Dix, dist Hues, qui onques ne mentis,
« Si vraiment, Sire, com te nasquis
« En Belléem, si com dist li escriis,
« De le pucele roïne, Jhesu Crist,
« Il n’i ot feme pour vostre cors tenir,
« Fors une dame qui ot moult cler le vis ;
« *Sainte Onnestase ot à non, ce m’est vis.*
« *N’ot éu mains depuis qu’ele nasqui ;*
« A ses moignons, Dix, fustes recoillis ;
« Il n’i ot autre, ce set on tout de fi.
« Lues que vous tint, miracles i fesis ;
« Tantost ot mains lons et drois et traitis,

¹⁶ Para un repaso de la iconografía sobre este motivo en las escuelas italiana, flamenca y alemana, véase L. Réau (1997: 232-233).

« Si biaux c'on pot ne penser ne véir.
(vv. 1509-1521)
(ed. W. Kibler y F. Suard, 2003, subrayado propio)

La belleza de las manos de la santa se señala en el *Roman de la Violette* (1) (siglo XIII) y en el *Chevalier au cygne* (2) (siglo XIV), además del ya mencionado *Roman de Saint Fanuel*.

1.
A vo naistre vint une dame,
Qui molt par estoit bonne fame,
Onestasse, c'estoit ses nons ;
Mais n'ot nules mains fors moignons,
Dous Dex, quant vous dut recevoir ;
Lués li fesistes mains avoir
Bieles et blanches comme toile.
(vv. 3234-3240)
(ed. F. Michel, 1834: 243-244, subrayado propio)

2.
Al naistre de l'enfant fu une dame alee,
Mais n'avoit nule main, de co s'est dolosee;
As mognons le valt prendre ains que fust porpensee,
Lors ot plus beles mains que seraine ne fee:
Sainte [Anastase] ot non, ensi ert apelee.
(vv. 774-778)
(ed. J. A. Nelson: 1985: 21, subrayado propio)

Dentro del ciclo de relatos de "Inocentes perseguidas", en *Florence de Rome* (1) (primera mitad del XIII) y su versión castellana, *El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma & de la infanta Florencia su fija, & del buen cauallero Esmeré* (2) (comienzos del XIV), se menciona a la santa en plegarias:

1.
« Si voirement, biau sire, con vostre char fu née
De la sainte pucelle, qu'ainz ne fu violee :
Elle iert virge devant et Virge est apellee,
Oncor est elle virge et Virge est reclamee ;
La ou vos fustes nez ot grant joie menee ;
Une pucelle i vint, que mout iert esgaree,
Sainte Anastace ot non, si fu de Romme née ;
El n'avoit nulles mains, ce dist la gent letree,
Aus moignons vos vot prendre, ce fu verté provee,
Vos li donastes mains, a la beneüree ;
(vv. 5698-5707, serie CXC)
(ed. A. Wallensköld, 1909: 239, t. 2, subrayado propio)

2.

Señor Dios, que feziste el çielo e la tierra, e prendiste carne en la Virgen santa María sin corronpimiento de virginidat, e ella fincó virgen ante el parto e después del parto, e de vuestro nasçimiento veno grant alegría a todo el mundo; *Señor, vós, que distes manos* [93c] *a la donzella Anastasia de Roma, que ella non las havia* e que andava pidiendo limosnas, e que guardastes los tres niños en la fornalla ardiente, e que librabastes santa Susana del crimen en que era acusada, e Daniel en el lago de los leones fanbrientos; así, Señor, como esto creo que fue verdat así vos pido que dedes, Señor, salut a esta dueña e la libredes de su enfermedad, que se levante de aquí do yaz. (ed. Zubillaga, 2008: 258) (subrayado propio)

El siguiente pasaje corresponde a uno de los manuscritos del siglo XIV de la *Conception* de Wace (siglo XII) aunque se trata de interpolaciones a la obra del poeta normando que habrían sido adosadas con el afán de “réunir en une seule compilation tout ce que la poésie vulgaire pouvait compter sur l’histoire de Jésus et de ses ascendants humains” (P. Meyer, 1887: 234). Son unos treinta y cinco versos (3016-3050) en los cuales el padre es apenas mencionado y el acento se coloca en la virtud de la muchacha y, al igual que tantos otros, en la belleza de las manos milagrosamente otorgadas.¹⁷

Salomé y Anastasia aparecen asimismo en numerosas piezas dramáticas, tanto milagros como misterios de Navidad. *Le mariage de la vierge et la nativité du Christ* o *Esposalizi de nostra dona sancta Maria verges e de Josep* (mediados del siglo XIII) es el único testimonio completo que ha quedado del teatro meridional francés y fue conservado en dos manuscritos (Henrard, 1998: 34). Este misterio pone en escena al personaje de Anastasia, que recupera sus manos milagrosamente, luego de lo cual el señor menciona que entonces sí su hija podrá casarse. El episodio se extiende desde el verso 451 hasta el 573. Comienza con el pedido de José al señor, la insistencia de Anastayzia a su padre y el agradecimiento de María a la niña prometiéndole el milagro.¹⁸

De los 1066 versos que componen el milagro 5 (“La Nativité nostre seigneur Jhesu Crist”) de los *Miracles de nostre dame par personnages*, unos seiscientos están

¹⁷ Fragmento en anglonormando en apéndice II, página 290.

¹⁸ Fragmento en provenzal en en apéndice II, página 291.

referidos a Zebel y Salomé. Estos se dedican especialmente a poner en escena el contrapunto entre fe e incredulidad que representan ambas figuras.¹⁹

En la *Passion Nostre Seigneur*, drama del siglo xv, María y José son recibidos por “Honestase”, que no tenía manos pero las recupera milagrosamente al recibir al niño en sus brazos.

Certes, amis se g'y aloie
Aide ne ly pourroie faire
Dont ce me vient à grant contraire.
Nulles mains n'ay que .II. moignons
Qui sont enclos en cez manchons
Que véor povez sy en droit.
(Booton, 2003: 61, subrayado propio)

Es indudable que estas leyendas han estado orientadas en sus comienzos a reforzar la creencia en la virginidad de María y a alertar sobre la inconveniencia de la incredulidad. Nos interesa destacar, por un lado, el contraste entre la integridad corporal (virginal) de la que da a luz frente a la que ha nacido sin manos o bien las ha perdido como castigo o no tiene manos y, por otro, el milagro de la recuperación, motivos que han sido retomados una y otra vez en distintos relatos laicos o hagiográficos.

IV. Otras santas legendarias

1. El cuerpo como defensa de la virginidad/castidad

La *virginitas* es el estado ideal de la mujer para la Iglesia, y las vírgenes mártires se ubicarán en la cima de la escala jerárquica de la perfección del género. Tertuliano, Cipriano, Ambrosio, Jerónimo y Agustín se han dedicado al tratamiento de estas cuestiones. En sus textos, el cuerpo virgen es descrito como un tesoro, un recipiente sagrado, un templo divino. San Ambrosio llega a justificar la práctica del suicidio para preservar el bien de la virginidad (Schulenburg, 1998: 131). Pero en una parte importante de la tradición legendaria medieval —o por lo menos en una cantidad considerable de casos— la defensa de la virginidad conlleva una paradoja: la doncella

¹⁹ Fragmento en francés antiguo en apéndice II, página 292.

amenazada utiliza su propio cuerpo como la principal vía mediante la cual logra preservar este bien supremo. En este sentido, encontramos numerosos ejemplos tanto de princesas como de vírgenes santas que se han afeado voluntariamente y hasta incluso mutilado a fin de no despertar el deseo de sus violadores.

Tal como describe Schulenburg, el primer caso de lo que podría denominarse “automutilación sacrificial” como respuesta heroica a los ataques sexuales puede ubicarse al sur de Francia, en el monasterio de Saint-Cyr, en Marsella, hacia 738 durante uno de los ataques sarracenos a Provenza. De acuerdo con las *Lessons of the Office of Saint Eusebia*, cuando los infieles irrumpieron en la congregación, ella instó a las santas vírgenes a cortar sus narices a fin de que el sangriento espectáculo aplacara sus impulsos sexuales (Schulenburg, 1998: 145). La abadesa del monasterio de Coldingham, santa Ebba, hizo lo propio durante la invasión danesa ca. 870: ideó para las monjas de su monasterio una mutilación facial; con una navaja se cortaron la nariz, el labio superior y los dientes. Al verlas desfiguradas, sus perseguidores no tuvieron el coraje de violarlas pero quemaron el monasterio y todas perecieron en el incendio (Schulenburg, *op. cit.*: 146; Réau, 1997: 413). Otros casos similares se describen con las monjas del monasterio español de Santa Florentina, así como con santa Oda de Hainault, que se cortó la nariz para evitar casarse. “Her saint’s Life explains that she thus preferred to disfigure the beauty of her outward appearance, namely, to live deformed, than to marry and live in shame a whorthless secular life” (*idem*, 148). Santa Margarita de Hungría, que se había negado a casarse con el duque de Polonia y los reyes de Bohemia y de Sicilia, frente a los ataques sexuales de los tártaros cuando invadieron Hungría, exclamó: “I know what I will do: I will cut off my lips [*labia mea detruncabo*] and then when they see me disfigured, they will leave me untouched [*intactam*]” (*Idem*).

El deseo de santa Brígida de volverse deforme para defender su virginidad fue respondido por Dios al hacerle reventar uno de sus ojos. También Dios les restauró el labio y la nariz a santa Ródena y santa Eufemia, que habían sido amputados en defensa de la fe y la virginidad. O santa Cristina, quien, obligada por su padre a adorar a sus dioses, le arrojó al rostro fragmentos de su cuerpo torturado y desgarrado (Rouillard, 2000a). El prefecto Quintiano, al ver que no podía someter a santa Águeda a sus deseos sexuales ni convencerla para que ofreciera sacrificios a los dioses, la

condujo a un prostíbulo y la sometió a una violación ritual, pero, al igual que santa Inés, la joven conservó la virginidad. En prisión, más tarde, le fueron arrancados sus pechos. Frente a las torturas, Águeda no solo se afirmó en su fe, sino que además respondía al suplicio cada vez con mayor alegría (Réau: 31-36). La *Leyenda dorada* (ed. Macías, 1995: 167, t. 1) hace referencia a la etimología de su nombre: “Agatha proviene de *a* (sin), de *geos* (tierra) y de *theos* (Dios), y que este nombre significa *diosa sin tierra* o, lo que es lo mismo, *sin apetencias terrenas*”.

Existe una leyenda de la santa Anastasia de Sirmium (a la que nos hemos referido en el apartado anterior) según la cual

un prefecto de la provincia de Iliria es herido de ceguera después de haber intentado violar a la santa. Para vengarse, la fuerza a subir, junto con ciento veinte criminales condenados a muerte, a un barco desmantelado, que hace agua por todas partes. Pero una fuerza misteriosa conduce esta embarcación singular a lugar seguro. (Duchet-Suchaux y Pastoreau, 1996: 20)

Algunas historias se centran en los esfuerzos de las vírgenes que, para protegerse de matrimonios impuestos, buscan la manera de afearse. Tal el caso de Eduvigis, personaje memorable del monasterio de Gandersheim, estudiosa de Virgilio y dueña de un carácter extravagante. Ya desde adolescente había aprendido griego porque estaba destinada a casarse con un príncipe bizantino; la leyenda dice que como odiaba esa boda, cuando intentaban pintar fielmente un retrato suyo para enviárselo a su futuro marido, ella torcía la boca y desviaba los ojos para impedirlo (F. Bertini, 1991: 101). Un episodio tardío de la leyenda de santa Lucía alude a que “en el curso de sus diversos suplicios, Lucía se habría arrancado los ojos para enviarlos a su pretendiente, y estos habrían sido colocados nuevamente en su lugar” (Duchet-Suchaux y Pastoreau, 1996: 249).

Son asimismo frecuentes las “deformaciones milagrosas” para preservar la virtud. Como señala Schulenburg, frente a los sucesivos ataques a los monasterios por parte de invasores, las monjas rogaban a Dios que les enviara algún tipo de desfiguramiento o enfermedad para volverse “inelegibles” para el matrimonio, lo cual efectivamente era concedido; en respuesta a sus plegarias, se volvían deformes o se desfiguraban, sea con ceguera, graves enfermedades, tumores infecciosos o incluso con lepra (1998: 150). En este sentido, es popular la leyenda de Wilgefortis, a quien

Dios ayudó proveyéndola repentinamente de barba y bigote, gracias a lo cual pudo sortear el difícil trance del matrimonio arreglado por su padre.

Las piezas dramáticas de Hrotsvitha retratan vírgenes independientes y llenas de fuerza que logran resistir con éxito la tentación y la seducción. En una de sus obras, *La resurrección de Drusiana y Calímaco*, la bella y casta heroína, Drusiana, es acosada sexualmente por Calímaco; frente a los persistentes intentos de seducirla, ruega a Dios que la salve de tal destino dejándola morir antes que su castidad sea violada. Sus plegarias son respondidas y, finalmente, muere. No obstante Calímaco intenta violar su cadáver en el cementerio pero, antes de lograrlo, cae muerto. También en la obra de la escritora de Gandersheim encontramos la historia de *Inés*, que sufre martirio frente a la negativa de casarse.

Un mismo gesto reúne a todas estas mujeres: apropiarse de los castigos que se les propinaba a los pecadores para utilizarlos como instrumento de defensa. La virtud y el honor amenazados por el poder masculino impuesto quedan entonces resguardados si se castiga el cuerpo de antemano. La herida, la marca corporal, opera de este modo como una garantía que permite sortear otras lesiones mayores, las de carácter espiritual, imposibles de subsanar y de padecimiento eterno. Y es que el martirio corporal se convirtió en la Edad Media en una forma muy extendida de representación de la santidad, sobre todo a partir de la gran difusión que alcanzó la *Leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine, ya mencionada. Pero, amparados en la fe y en búsqueda de una espiritualidad virtuosa, los protagonistas de tales escenas se ven fortalecidos gracias a la bendición divina, y las atrocidades y los suplicios que padecen se tiñen de una belleza singular. En el texto del hagiógrafo dominico podemos observar —a modo de ejemplo, uno entre tantos otros— cómo la santidad que irradia Catalina²⁰ transforma su atroz suplicio y decapitación en una escena casi bucólica.

Momentos después, Catalina fue decapitada pero de sus heridas no brotó sangre sino

²⁰ La leyenda de santa Catalina de Alejandría se registra desde el siglo IX aunque su culto alcanzó gran difusión sobre todo a partir del extenso relato que Santiago de la Vorágine le dedica en la *Leyenda dorada* (siglo XIII). Las biografías datan su vida en el siglo IV, si bien se desconocen indicios de su existencia real en textos de la Antigüedad cristiana. Se la representa con la rueda dentada, una de las formas de tortura a la que fue sometida, pero lo más sobresaliente de su leyenda no solo fueron los martirios sino sus desposorios místicos con el Niño Jesús.

leche. Los ángeles recogieron su cuerpo y lo trasladaron al monte Sinaí distante veinte días de camino del lugar en que fue martirizada, y en dicho monte lo sepultaron. Desde entonces, de los huesos de la santa emana permanentemente un delicioso aroma que devuelve la salud a cuantos enfermos lo aspiran (2005: 772).

De los ejemplos vistos se desprende una asociación que es intrínseca a estos modelos de heroínas en los que la virtud las convierte en santas, y la belleza, en princesas. “Nearly all of the female martyrs are young maidens of noble birth”, como sostiene D. S. King (2012: 5). La belleza —como el mismo diablo— atrae el pecado, la virtud lo rechaza. Se trata de un juego singular según el cual los cuerpos bellos deben afearse, pero ese mismo gesto hace que vuelvan a cargarse de belleza.

Faced with sexual overtures and demands that they worship the pagan gods, these devout women accept or even invite corporal punishments designed to weaken their will. For them, the body is at best a distraction from their spiritual concerns or at worst an impediment to their salvation.

Los términos no compatibles de este juego paradójico entre los que fluctúa, en definitiva, la esencia de estas heroínas —belleza y castidad— nos remiten a dos universos igualmente opuestos y semejantes: lo religioso se entremezcla con lo mundano hasta conformar una unidad. Es por esto que la virtud de la castidad de la mujer no se circunscribe al estado idealizado de la virginidad, sino que este dominio de la “pureza femenina” se ha extendido y adaptado, en el mundo laico, al interior del lazo matrimonial para establecer formas alternativas de castidad funcionales al régimen de las cortes y que no obstruyan la posibilidad de generar descendencia. Se conforma así el modelo de “esposa santa”, de manera de encuadrar el mapa completo de estados posibles de la mujer bajo el panóptico clerical.

(...) las vírgenes renuncian a ella [sexualidad] por completo y para siempre sobre la base de una elección voluntaria y consciente; otras, las viudas, pueden renunciar a ella tras un acontecimiento fortuito que las ha privado de la compañía del marido; e incluso otras, las mujeres casadas, se limitan a un uso parsimonioso del sexo en el interior de la familia en función de ésta. (Casagrande, 1992: 102)

Obras que se hallan por fuera de la literatura religiosa, como la de Christine de Pizan, en el siglo XIV, incorporan numerosos ejemplos de mujeres casadas que defienden la

virtud de la castidad aun con su propio cuerpo. En la sección de *La cité des dames*²¹ que trata sobre las mujeres que prefirieron la muerte antes que renunciar a su pureza (libro II, XXXVII), menciona los casos de Sarah, quien hizo caer sobre el faraón tantas desgracias y espantosas visiones, que este se vio obligado a devolverla sin haberla tocado (XXXVIII); también de Rebeca (XXXIX) y de Ruth, quien se mantuvo fiel aun viuda (XL); asimismo la leal Penélope, quien durante la ausencia del marido se pasó rechazando propuestas de príncipes y reyes (XLI). Se destacan, desde esta perspectiva los casos de Mariana, quien “nonobstant son excellent beauté et qu’elle fust temptee et essayee a avoir de plusieurs grans princes et roys, toutevoies par grant vertu et force de courage resista a tous, et pour tant fu plus louee et plus resplandi en renommee. Et ancores qui plus croist son grant loz est qu’elle estoit tres mal mariee (...)” (XLII) (ed. P. Caraffi, 2016: 324); Antonia, “jone femme en beauté tres excellente qui estoit fille de Marc Anthoine qui menoit vie moult luxurieuse et lubre. Mais nonpourtant, ne pour lait exemple qu’elle veist, ne laissa qu’elle ne demourast saine entre les flames ardens, plaine de chasteté et non pas pou de temps, mais toute sa vie perseverente jusques a la mort de vellece” (XLIII) (*idem*: 326).

La historia de Lucrecia (XLIV) le sirve de ejemplo a Christine “contre ceulx qui dient que femmes veulent estre efforciees”. Cuando Tarquinio, quien quería tomarla por la fuerza y la amenazaba con una espada para que no gritara, la dama le responde “que hardiement l’occisist et que mieulx amoit mourir que s’i consentir” (*idem*: 328); él amenazó de acusarla falsamente de adulterio con un esclavo y ella finalmente terminó cediendo. Luego de confesar su deshonor a su marido y familiares, dijo: “se il est ainsi que je me assoille de pechié et que je monstre mon innocence. Toutevoies je ne me delivre pas de tourment ne de peine ne me mes hors, ne d’orenavant ne vivra femme hontoyee ne vergondee a l’exemple de Lucrece” (*idem*: 328) y hundió violentamente un cuchillo en su pecho cayendo a los pies de su marido y sus

²¹ Fechada en 1405, se trata, como es sabido, de una de las obras más importantes de la autora veneciana en la que compila biografías de mujeres notables, a modo del *De claris mulieribus* de Giovanni Boccaccio (1374), pero ciertamente desde una óptica feminista. Recuérdese que Christine fue la primera mujer en tener una voz pública en la denominada “Querrela de las mujeres”, debate histórico acerca de las capacidades intelectuales, morales y físicas de la mujer. Durante el siglo XIII, las ideas misóginas habían cobrado un inusitado vigor cuando la obra aristotélica se convirtió en lectura obligatoria del mundo académico, más específicamente en la Universidad de París, y una de las expresiones literarias más acendradas dentro de la tradición misógina, el *Roman de la rose*, de Jean de Meun (siglo XIII) fue uno de los blancos específicos contra los cuales arremetieron los textos de la autora medieval, principalmente *Le livre de la cité des dames* pero también, aunque en menor medida, *Le Livre des Trois vertus*.

familiares. También Hipo (XLVI), una mujer griega que fue raptada por piratas, prefirió la muerte antes que ser violada: “comme elle fust de grant beauté, fu par eulx moult requise, et quant elle vit que eschapper ne pourroit sanz estre efforciee, elle ot celle chose en si grant orreur et desplaisance que elle ama mieulx mourir et, pour ce, se lança en la mer et fu noyee” (*idem*: 332). Como asimismo Virginia (XLVI), una noble doncella romana quien “nonobstant fust elle moult jeunette, ot plus chere estre occise que efforciee” (*idem*: 334).

Estos ejemplos, ya no están referidos a santas ni vírgenes de manera exclusiva. Y es que, efectivamente, toda esa tradición legendaria ha dejado su huella en los textos literarios. Un caso muy destacado es el de la *nouvelle X* del *Heptameron* de Marguerite de Navarre (1542) que narra la historia de Floride y su fiel enamorado Amadour. Ella decide desfigurarse la cara con una piedra:

Floride, qui n'estoit pas encores assuree de sa premiere paour, n'en feyt semblant à sa mère, mais s'en alla en ung oratoire se recommander à Nostre Seigneur, et, luy priant vouloir conserver son cueur de toute meschante affection, pensa que souvent Amadour l'avoit louée de sa beauté, laquelle n'estoit point diminuée, nonobstant qu'elle eust esté longuement malade ; parquoy, ayment mieulx faire tort à sa beauté, en la diminuant, que de souffrir par elle le cueur d'un si honneste homme brusler d'un si meschant feu, print une pierre qui estoit en la chappelle, et s'en donna par le visaige si grand coup, que la bouche, le nez et les oeilz en estoient tout difformez. Et, à fin que l'on ne soupsonnast qu'elle l'eut fait, quant la conteste l'envoya quérir, se laissa tomber en sortant de la Chapelle le visaige contre terre et en cryant bien hault. Arriva la contesse qui la trouva en ce piteux estât, et incontinant fut pansée et bandée par tout le visaige (Lebègue, 1959: 176).

La historia es semejante a la de Célidée quien, pretendida por dos pastores, se casa con uno de ellos (Thamire) y logra poner fin al amor del otro (Calidon) encerrándose en un cuarto y rasgándose el rostro con un diamante.

Le remède héroïque réussit : Thamire, qui l'aimait pour ses qualités, continue de la chérir ; Calidon s'éloigne. Mieux encore : au bout de quelque temps, grâce à une poudre de sympathie, on fait disparaître les cicatrices de son visage. (*idem*: 180)

2. Susana y las esposas acusadas

Los relatos de las buenas esposas se registran ya en el Antiguo Testamento. Una de las que más influencia ejercieron en la narrativa medieval —y en la que se basa el ciclo de “Florencia de Roma” en su conjunto— es la historia de Susana, injustamente

acusada de adulterio por los ancianos despechados que habían intentado infructuosamente seducirla cuando su marido se hallaba ausente. Compuesto en el siglo I a. C., el relato se incluyó como una interpolación apócrifa al Libro de Daniel.²² La figura de Susana aparecerá en el arte desde los comienzos del cristianismo y existen representaciones en catacumbas y esculturas funerarias de entre los siglos III y IV. El motivo iconográfico reaparece en el siglo IV y seguirá vigente hasta el XV en manuscritos iluminados (biblias y libros de horas), frescos y esculturas.

La historia de Susana combina dos motivos que pueden encontrarse con múltiples variaciones en la leyenda universal: el motivo de la mujer inocente calumniada y el de la sabiduría precoz de un niño. Réau menciona que en la etimología popular, “Susana” se convirtió en el símbolo de la castidad porque su nombre, en hebreo, significa “Hija de los Lirios”. En un comienzo la figura de Susana se representaba como un ejemplo de la salvación y más tarde como el símbolo de la Iglesia, acosada por los judíos y los paganos (ambos simbolizados por los Viejos). “Para los teólogos y los juristas medievales, la absolución de Susana, también conocida como Santa Susana de Babilonia, era un ejemplo de Justicia” (Walker Vadillo, 2012: 51) aunque ya a partir del XIV la imagen más difundida será la de Susana en el baño espiada por los dos viejos, de manera que el personaje “pierde su concepto sagrado como una figura similar a la Virgen María por su pureza y como símbolo de la Iglesia cristiana, pasando de un significado moral y religioso a otro sensual y pseudosecular” (*idem*: 52).

La leyenda de Trifina de Irlanda, que dio lugar a una pieza teatral bretona, el misterio *Santez Tryphina hag ar Roue Arthur (Santa Trifina y el rey Arturo)*,²³ relata la historia de una joven esposa de Arturo cuyo cuñado, que quiere convertirse en heredero de su reino, al enterarse de su embarazo, logra incriminarla de un complot contra su marido y la acusa de haber matado a su niño recién nacido. Arturo ordena su captura y ella logra huir. Luego de trabajar seis años como sirvienta, es descubierta

²² La exclusión del canon bíblico podría deberse o bien a que se puso en tela de juicio la inspiración divina del relato o bien a que se juzgó reprochable la conducta de supuestos jueces venerables del pueblo hebreo. Sin embargo, tanto los Padres de la Iglesia como apologistas cristianos de los primeros siglos, como Orígenes, Ireneo de Lyon, Hipólito de Roma, Cipriano de Cartago o Cirilo de Jerusalén, defendieron su canonicidad hasta que Jerónimo terminó incluyéndola en la Vulgata (Walker Vadillo, 2012: 50).

²³ Véase al respecto el artículo de C. Grant Loomis “King Arthur and the Saints”, *Speculum* VIII (1933): 478-482.

y su marido admite su inocencia; tienen un hijo pero es nuevamente acusada de adulterio y condenada. Sin embargo, antes de la decapitación, su hijo hace confesar al culpable y logra salvar a Trifina (Schlauch, 1935: 161). Se trata sin duda de un caso emblemático en el que se mezcla el cuento con la leyenda hagiográfica sin que puedan establecerse claramente los límites entre uno y otra, tal como sucede en una innumerable cantidad de textos.

3. *Santas penitentes, exiliadas y abandonadas*

La huida al desierto es, desde la historia de Moisés, el profeta Elías y hasta el propio Cristo, un motivo clásico que no se circunscribe al relato bíblico sino que se ha extendido con enorme eficacia al ámbito de la literatura. Existen numerosas leyendas de hombres y mujeres eremitas y penitentes en la cultura medieval; sin embargo, dos figuras femeninas son arquetípicas del eremitismo medieval: María Magdalena y María Egipcíaca. De los padecimientos de ambas santas se ocupa Santiago de la Vorágine en la *Leyenda dorada*. Si bien ya Sofronio, a comienzos del siglo VII, había escrito sobre la vida de María Egipcíaca, en su versión, al igual que en la traducción latina, del siglo posterior, María de Egipto no es la protagonista de la historia. Recién en el siglo XII francés la heroína “adquiere el protagonismo de su propia historia y se configura, tanto literaria como devocionalmente, como uno de los modelos más representativos de la penitente arrepentida para la cristiandad medieval” (Zubillaga, 2014: 107). Con María Magdalena, con quien integra el “prototipo indiscutido de la prostituta santa” medieval (*idem*), para ambas figuras el exilio sirve como expiación de su pasado pecaminoso (en los dos casos sus pecados fueron de sensualidad, públicos, escandalosos y recurrentes). “Una, impulsada a la vida contemplativa por su amado Maestro; la otra, por la llamada sobrenatural de la Virgen María” (Barbeito, 2002: 191), las dos se retiran del mundo para salvar su alma.

El proceso de purificación de María Egipcíaca se corresponde en proporción geométrica con una degradación de su cuerpo. Como describe Zubillaga (2014: LXXII), este “debe volverse indecoroso y salvaje para alcanzar el control y la perfección espiritual a través de la penitencia”.

Toda se mudó d’otra figura,
qua non ha paños nin vestidura.

Perdió las carnes e la color,
que eran blancas como la flor;
e los sus cabellos, que eran ruvios,
tornaron blancos e suzios;

//...//

Quando una espina la firía,
uno de sus pecados perdía;
e mucho era ella gozosa
porque sufrié tan dura cosa.
(vv. 720-725 y 752-755)
(ed. Zubillaga, 2014: 156-157)

El exilio implica —es requisito y a su vez acompaña— una transformación que, representada en la figura, se extiende a todo el ser de la santa. La mutación espacial y física es, mancomunadamente, una mutación de carácter esencial.

Santas como Bárbara o Teoctista, la virgen anacoreta de la isla de Lesbos, apenas constituyen otros ejemplos aislados; esta última, por caso, debió huir al bosque escapando de unos piratas árabes que querían venderla como esclava; allí vivió durante treinta y cinco años dedicada a la oración, comiendo frutos silvestres y completamente desnuda. Sin embargo, la lista de heroínas que deben padecer erráticos exilios en el bosque o el desierto sin medios de subsistencia es inmensa y trasciende la tipología religiosa. Muy difundida fue en la Edad Media, por ejemplo, la historia legendaria de Dympna de Gheel, hija de un rey pagano de Irlanda que vivió durante el siglo VII y que fue bautizada clandestinamente, debió huir a Flandes para escapar a los deseos incestuosos de su padre, pero los emisarios del rey encontraron los rastros del barco y una vez capturada, este ordenó la decapitación tanto de la joven como de su protector (Réau, 1997: 412).

Tal como describe Hélène Bernier (1971: 26) cuando analiza el caso de Genoveva de Brabante —una leyenda difundida más tardíamente que la mayoría de las que integran esta enumeración— y de otras santas perseguidas, en las que la leyenda y el cuento tradicional se fusionan con elementos hagiográficos.

Phénomène de mutuel échange, la tradition orale retrouvait, dans la légende écrite de Geneviève de Brabant et dans de populaires vies de saints, tout ce qu'elle leur avait prêté : les conteurs y reconnaissaient des épisodes, des traits et des détails familiers aux contes du cycle de la femme bannie. En fixant ces éléments par écrit, les vies de saints contribuaient à la permanence et à la fidélité de leur transmission orale.

El exilio de la heroína en el bosque constituye un motivo folclórico específico que, tal como analiza Carin Fahlin (1952: 147-148), fue introducido por la tradición literaria francesa pero que se expandió rápidamente hacia otros países mediante diversas traducciones y adaptaciones de los relatos de allí procedentes. La historia de santa Brígida es asimismo emblemática. Se trata de una inocente doncella a quien su marido, por celos, le corta los brazos y luego la abandona en el bosque junto a sus gemelos recién nacidos. Allí un pájaro le aconseja posar sus muñones en una fuente y al milagro de la recuperación de sus miembros se superpone el del renacimiento de la vegetación (la tierra, luego de su mutilación se había vuelto yerma y estéril [Ueltschi, 2010: 169-170]). Así asociada con la fecundidad, una antigua tradición celta vincula a santa Brígida de Irlanda, abadesa de Kildare durante el siglo VI, con la Virgen madre de Jesús (Laurent, 1995: 17).

V. Los tres modelos: Eva, María y Magdalena

En cierto sentido, para la visión medieval, los tres modelos emblemáticos de la mujer podrían sintetizarse en las figuras de Eva, María y Magdalena. La primera, la mujer *real*, con su endiablada belleza, despierta en el hombre la tentación de la carne (el pecado de la lujuria). En el memorable pasaje del *Jeu d'Adam* (la primera pieza teatral compuesta en lengua vulgar, del siglo XII), Satán define a Eva en términos esenciales (mediante la fórmula *Tu es*) haciéndose eco —y a la vez reforzando— de un campo semántico en el cual la belleza y la debilidad son cualidades femeninas indisociables.

Tu es fieblette et tendre chose,
Et es plus fresche que n'est rose ;
Tu es plus blanche que cristal,
Que nief qui chiet sor glace en val.
Mal cuple en fist li Criatur,
Tu es trop tendre et il trop dur ;
(vv. 227-232)
(ed. R. Redoli Morales, 1994: 30)

La segunda, la *ideal*, es perfecta por su extrema pureza, que se materializa en su virginal integridad física. Su culto alcanza su máxima expresión durante el siglo XII aunque “se alimenta de innovaciones llegadas del XI, el de la más viva fermentación mariana” (Dalarun, 1993: 39). De Chartres a Amiens, en el ámbito monástico el esplendor mariano cobró forma en “enamorado cantos de alabanza” (*idem*: 52) y luego, en manos de los mendicantes, ya en pleno siglo XIII, los dogmas marianos se reafirmaron en sus cimientos teóricos.

En la tercera encontramos una *síntesis* de las dos anteriores: del pecado a la santidad y la posibilidad de redención. Esta última figura, más compleja, fue una “presencia insistente en el imaginario colectivo (...) figura de mujer, la de la amante de Dios, la de la perdonada” sobre cuyo cuerpo “se proyectan los temores y los deseos de los hombres” (Duby, 1997: 40-41).²⁴ En referencia a un “sermón para venerar a María Magdalena”, de principios del siglo X, define Duby:

Se trata a todas luces de una mujer. Es en su calidad de mujer —*mulier*, la palabra se repite una y otra vez— como se celebra a Magdalena. Pero ¿qué tipo de mujer? ¿La pecadora? No. El desconocido autor del sermón la ve bajo el aspecto de una dama, una mujer que ha vivido, que ha conseguido separarse de las cosas de la tierra para acercarse a las del cielo. (*idem*: 46)

Y ese concepto, el de redención, es, en definitiva, lo que ha perdurado en el imaginario medieval y se ha instalado para moldear perfiles heroicos dignos de imitación.

²⁴ Pese a que el personaje de María Magdalena fue identificado legendariamente con la redención corporal del pecado, una correcta distinción debería enarbolarla como figura emblemática de mujer difamada: su pasado de prostituta es un ingrediente añadido por el papa Gregorio durante el siglo VI — que fusionó la historia evangélica de la prostituta arrepentida con la de la discípula de Jesucristo María de Magdala— y que se siguió alimentando en etapas posteriores, sobre todo en el proceso de promoción de su leyenda asociada con el éxito del santuario suyo, emplazado en Vézelay en el siglo XI, lugar sagrado de culto y peregrinación (Dalarun, 1992: 45 ss.; Duby, 1997: 39-71).

3

LA TRADICIÓN VERNÁCULA

La historia literaria no ha dejado de señalar el particular esplendor que se gestó durante el siglo XII en el campo de las letras francesas. Marcado por la innovación y la exploración de nuevos horizontes, ese periodo encontró en el *roman courtois* de Chrétien de Troyes un modelo estético que dejaría una marca imborrable en la literatura de los siglos posteriores. La influencia ejercida por sus cinco *romans* tuvo un carácter múltiple y diverso y no se agota en la fijación del género artúrico a través de sus conocidos epígonos del XIII, sino que también puede vislumbrarse a la luz de quienes, reaccionando contra la fantasía asociada con esta literatura, se esmeraron por promover modelos más cercanos al *realismo*.¹

Con Chrétien, la narrativa cortés marca un cambio de paradigma que, entre otras cosas, puede reconocerse en nuevas formas de representación que nos permiten adentrarnos en la subjetividad femenina de un modo hasta entonces inédito. Si bien la lírica provenzal había hecho un culto de la figura femenina, coincidimos con Jean-Charles Payen en que “les troubadours ont réinventé l’amour, mais ils n’ont pas réinventé la femme” (1968: 409): la verdadera promoción literaria de la mujer ha sido obra de los autores del norte de Francia y no de los poetas provenzales. En los géneros cantados previos al *roman*, la mujer es apenas un decorado. Detrás de la *idealización* de la figura femenina que propicia la lírica trovadoresca lo que se halla, paradójicamente, es, en cierta forma, su misma supresión. Es singular el protagonismo de la mujer en la *canço* provenzal, ya que solo estando ausente esta puede estimular y perpetuar indefinidamente el deseo

¹ Cualidad usualmente asignada a una de las vertientes hacia las que se vuelca el género y que, siguiendo la postura de Lydie Louison (2004: 14-154), consideramos inadecuada por anacrónica.

masculino, condición necesaria para que el dispositivo poético se ponga en funcionamiento. En la épica románica, por su parte, la presencia de lo femenino es significativamente menor. La figura de la bella Aude en la *Chanson de Roland* resulta paradigmática del rol femenino en los primeros cantares de gesta románicos: enamorada del héroe, cae sin vida al enterarse de su muerte, es decir, no nos enteramos de cómo ha vivido su amor sino cómo muere por él. Se trata, como describe Jean-Charles Payen, de un “personnage inexistent, qui se réduit à sa seule mort” (*idem*: 411).

La experiencia amorosa es una de las vías a partir de las cuales el *roman courtois* comienza a abordar la figura femenina desde nuevas perspectivas. Esta nos abre una ventana en la que podremos asomarnos para conocer los sentimientos más profundos, encontrar retratos detallados del físico, los atuendos y adornos de las mujeres, sus gestos, su manera de hablar y comportarse. Estos aspectos ya habían comenzado a explorarse, en cierta forma, en el *roman antique* y la *chanson de toile*² pero cobran una dimensión plena en el *roman courtois*, donde los pensamientos y las acciones de las mujeres van a tener, por lo demás, una incidencia trascendental en la vida de los héroes, como desarrollaremos más adelante.

Ya en el siglo XIII, el espacio ocupado por la figura femenina en los relatos continuó en franca progresión y esta se convirtió en pieza central de una cantidad considerable de textos. Sean *romans* o *chansons de geste* —a veces se trata de una verdadera fusión genérica—, en este horizonte narrativo se abrió paso una serie de historias cuyo único denominador común ha sido el protagonismo de una heroína, circunstancia poco frecuente hasta entonces en la literatura de la Edad Media. De comienzos del siglo XIII data, por ejemplo, el *roman* anónimo en prosa *La fille du Comte de Ponthieu*.³ Podemos mencionar tres cantares de gesta con figura heroica

² En ambas expresiones literarias ya puede reconocerse cierta “rhétorique de la passion” (Payen, 1968: 412) donde no están ausentes la invectiva ni el monólogo interior, para el caso del *roman antique*, ni personajes femeninos que tienen un “âme, c’est à dire, une ferveur, une soif de bonheur, une tendance qui n’est propre qu’à la femme amoureuse” (*idem*: 409) como ocurre en la *chanson de toile*.

³ La historia de este *roman* es singular. Una mujer quiere asesinar a su marido, testigo de su deshonor, ya que él ha visto cómo fue violada por unos ladrones. Esto motiva el castigo del propio padre de la mujer, que quiere hacer justicia por su yerno y echa a su hija al mar encerrada en un tonel. Tras una serie de aventuras, el padre y el marido se reencuentran con la mujer, a quien un sultán ha convertido en su esposa. El relato se conservó en tres versiones diferentes, dos del siglo XIII y una del XV. Diversos

femenina, también de comienzos del XIII: *Aye d'Avignon*, *Paris la Duchesse*⁴ y la *Chanson de la reine Sebile* (de la que se conservan fragmentos y cuya datación quizá corresponda a fines del XII); otra *chanson* compuesta durante la segunda mitad del XIII, *Berthe aux grands pieds*,⁵ de Adenet le Roi; el *Roman de Silence*,⁶ de Heldris de Cornualles, datado en 1270, son un claro exponente del fenómeno, que se prolonga hasta el XIV, por ejemplo con el *roman* de *Mélusine ou la noble histoire de Lusignan*, de

estudios han señalado el parentesco de este *roman* con el *Dit des annelets*, una leyenda piadosa que se difundió en forma de *exemplum* durante el siglo XIV: un hombre ha descubierto a su esposa en la cama con otro hombre, quien la había requerido bajo presión. Quiere vengarse de una manera cruel: tras quitarle rudamente el anillo matrimonial, lo lanza al mar jurando que no se reconciliará con su mujer hasta que Dios no le devuelva la prenda. Luego coloca en los diez dedos de su esposa anillos de hierro grueso, la deposita en una barca y la abandona en el mar, tras lo cual queda expuesta a sufrir innumerables tribulaciones y desventuras. El marido, posteriormente, encuentra el anillo en las entrañas de un pez y sale a buscar a su esposa. Una vez reunidos, el hombre pronuncia las palabras de perdón y entonces caen milagrosamente los diez rudos anillos, que habían roído y deformado los dedos de la mujer.

⁴ *Aye d'Avignon* y *Paris la Duchesse* pertenecen a la *Geste de Nanteuil*, una rama del ciclo épico de "Doon de Mayence" que se remonta a fines del siglo XII.

⁵ Estas obras, junto con *La belle Hélène de Constantinople*, se inscriben en un "processus de féminisation du texte" en la épica románica tardía, en referencia a una tendencia que describe Claude Roussel (1998: 39-40) y que abarca otros textos que no incluyen protagonismo de la mujer, como *Florent et Octavien*, *Lion de Bourges*, *Tristan de Nanteuil*, *Dieudonné de Hongrie* y *Theseus de Cologne*. Afirma el medievalista que "Sans disparaître tout a fait, les préoccupations féodales qui marquaient le traitement du thème dans ses plus anciennes manifestations littéraires (conquête du pouvoir, transmission légitime du fief, lutte contre le lignage des traîtres...) tendent ici à s'estomper au profit d'une représentation hyperbolique et mélodramatique des malheurs qui s'abattent sur l'héroïne. C'est sans doute ce changement non de nature mais d'assise de l'émotion épique qui explique le qualificatif de "romanesque" généralement atribué a ces textes. Si la vocation paroxystique du récit demeure, elle s'applique moins à l'exaltation de l'idéal héroïque qu'à la contemplation fascinée d'une incroyable accumulation d'injustices et de tourments. Une telle thématique affleure parfois dans d'autres chansons plus viriles. La fin de *Girart de Roussillon* joue ainsi sur un registre similaire, propice à un inflechissement hagiographique, explicite ou latent. Néanmoins, c'est avec l'adoption d'un personnage central féminin que cette inspiration peut s'épanouir de manière optimale".

⁶ Sin pertenecer al ciclo de las inocentes perseguidas, es notable la semejanza entre la historia de Silence y la de Joïe/Manekine objeto de nuestra investigación, fundamentalmente desde la perspectiva de la construcción del modelo de heroína. Al nacer, sus padres deciden ocultar su identidad femenina para preservar su acceso a la herencia (el rey Ebain de Inglaterra había decretado que las mujeres carecerían de tal derecho). Por tal motivo deciden llamarla "Silence" (nombre ambiguo que puede mutar, según la situación, hacia el masculino "Silentius" o el femenino "Silentia") y la educan como varón. Durante su adolescencia, la heroína escapa con unos juglares pero al verse amenazada a causa de la envidia de estos, regresa a la tierra paterna. La reina, que desconoce su verdadero sexo, se enamora de ella/él e intenta seducirla/o, pero Silence se resiste y como consecuencia de ello es calumniada por la reina despechada y debe partir al exilio. Llena de furia por el deshonor sufrido, la reina reemplaza la carta de presentación de Silence que se le enviaba al rey de Francia por otra que ordena su ejecución, pero el engaño es descubierto, y Silence regresa a Inglaterra donde se descubre felizmente su verdadera identidad de género. La heroína se casa con el rey, la reina malvada es castigada y se decide abolir el decreto que impedía el acceso de las mujeres a la herencia. Son evidentes las analogías entre este relato y el de *La Manekine* cuyos males también se originan en cuestiones hereditarias (la madre que pide al marido que vuelva a casarse con una mujer idéntica a ella), la consecuente pérdida del nombre y de la identidad física; la calumnia y el exilio.

Jean d'Arras (1392-3), o la versión de la historia de la paciente *Grisélidis* de Philippe de Mézières,⁷ por no mencionar las numerosas vidas de santas, ya estudiadas. El interés por el protagonismo femenino mantiene su vigor durante el siglo XIV y comienzos del XV con tres autores paradigmáticos como Giovanni Boccaccio, Geoffrey Chaucer y Christine de Pizan, cuyas respectivas plumas se esforzaron por rescatar las virtudes del sexo femenino: escrito en latín por el autor florentino, el *De claris mulieribus* (1374) constituye la primera colección occidental de biografías de mujeres; siguen el modelo de Boccaccio el poema en inglés medio de Chaucer *Legend of Good Women* (1386), compuesto en forma de *dream vision*, y el alegórico *Livre de la cité des dames* (1405) de Christine de Pizan.⁸

⁷ La primera versión de este relato —que retomaremos en el capítulo 7, página 161— corresponde a la *novella* décima de la última jornada del *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio (mediados del siglo XIV), pero fue objeto de numerosas traducciones y adaptaciones en la Edad Media tardía y el denominado *primer humanismo*. Francesco Petrarca recrea la *novella* de Boccaccio —su amigo personal— en prosa latina (en *Senilium rerum libri*, XVII, 3, de 1374) introduciendo una cantidad de innovaciones y convirtiendo a Griselda en la alegoría del perfecto cristiano frente a las pruebas divinas. La versión petrarquiana fue la fuente que tomaron las diversas adaptaciones francesas del cuento, entre las que se destacan la atribuida a Philippe de Mézières (entre 1384 y 1389), que integra su *Livre de la vertu du sacrement de mariage et réconfort des dames mariées* —libro de carácter moral dedicado a las viudas—, y otra anónima, el *Livre Griseldis*, que fue la que utilizó Geoffrey Chaucer como un complemento de la versión que había usado como fuente principal, la de Petrarca; su reelaboración del relato forma parte de los *Canterbury tales* (1478) como “The Clerk’s tale”. La historia está asimismo incluida en el *Livre du Chevalier de La Tour Landry pour l’enseignement de ses filles* (1371-1372) de La Tour Landry, y en el manual anónimo el *Mesnagier de Paris* (ca. 1393); destacamos también la versión dramatizada y versificada que se conservó en el ms. 2203 del fondo francés de la Bibliothèque Nationale de Paris, la *Estoire de Griseldis*, cuya fecha probable de composición es 1395; una impresión gótica del siglo XVI, *Le mystere de Griselidis, marquise de Saluces, par personnaiges nouvellement imprimé à Paris*. Christine de Pizan incluye, por su parte, el relato en su *Cité des dames*, a comienzos del XV. Muy difundido en el transcurso de los siglos XV y XVII en versiones impresas por la vía de los llamados *livres de colportage* (a los que nos referiremos en el capítulo 4), el relato llegó a circular por Europa en diversas lenguas: portugués, catalán, español, checo, neerlandés, polaco, húngaro, francés e inglés, y sin perder vigor, pervivió hasta el siglo XVII cuando Charles Perrault lo convirtió en un *conte de fée* con su conocida versión, *La Marquise de Salusses, ou la patience de Grisélidis*.

⁸ El intertexto de estos tres iconos de la literatura medieval y su interés por el heroísmo femenino no se agota en la similitud de un planteo conceptual y la elección de formatos similares reflejados en estas obras (más allá de las particularidades estilísticas, se trata en los tres casos de colecciones de biografías femeninas), estos autores también se han interesado específicamente por determinados relatos de inocentes perseguidas y otros textos emparentados, como veremos. De las muchas *novelle* del *Decamerón* que tienen protagonismo femenino, señalamos, en este particular recorte, las siguientes: II, 7 (sobre la hija del sultán de Babilonia, quien permanece doncella aun tras haber pasado por nueve hombres antes de encontrarse con quien finalmente será su marido) y II, 9 (sobre la mujer de Bernabó de Génova, quien acusada injustamente por su marido huye vestida de hombre); V, 2 (sobre Constanza, quien se embarca sola en busca de su marido) y X, 10 (sobre la paciente Griselda); de los *Canterbury tales*, los cuentos del Magistrado y del Clérigo, sobre Constance y Griselda respectivamente. Mientras que, por fin, la autora veneciana, en su libro II, relata de manera correlativa (L, LI y LII) las historias de Griselda, Florencia de Roma y la de la mujer de Bernabó de Génova, respectivamente.

Inmerso entre toda esta enorme producción literaria, se abre paso el corpus de relatos de “Inocentes perseguidas” cuyos primeros exponentes escritos emergen, precisamente, durante el siglo XIII. Se trata de un caso particular dentro del campo más amplio de producción vernácula, dada la especificidad de sus rasgos: una matriz narrativa común, imbricación de elementos edificantes y cortesés, cierta hibridez genérica y un modelo heroico específico conformado por una figura femenina patética que en su inocencia sufre una o más persecuciones injustas.

En el capítulo precedente hemos efectuado un recorrido por una importante textualidad de procedencia mayoritariamente religiosa vinculada con nuestro corpus a partir de la afinidad de motivos y temas. Pese a que —como no dejamos de señalar— no siempre resulta sencillo diferenciar lo laico de lo religioso en la cultura medieval, en el presente capítulo nos detendremos en ciertos textos o componentes textuales del ámbito vernáculo, tradicionalmente asociados de manera específica con la *ficción literaria* o, de manera general, en textos que carecen de una finalidad religiosa doctrinal evidente, a fin de identificar elementos útiles para la configuración de nuestro modelo heroico. Indudablemente, el conjunto de textos que integra el corpus de las heroínas inocentes perseguidas abrevó en las aguas de la hagiografía y la leyenda cristiana pero asimismo supo sacar provecho de los recursos literarios utilizados por los hombres de letras más prestigiosos —muchos de ellos clérigos—, así como de los grandes señores, pero fundamentalmente del bien simbólico más emblemático de este último grupo social, el de *la cortesía*.⁹

I. El legado cortés

Como ideal de comportamiento mundano y rector de los vínculos sociales, la cortesía se introdujo en la literatura para atemperar, entre otras cosas, el violento universo de los *bellatores* propio de la épica; de este modo, se pudo combinar el rudo combate con la —igualmente *edificante*— experiencia amorosa. Como señala muy justamente Jean

⁹ De acuerdo con nuestro planteo, si, dentro de la tradicional tripartición estamental de la sociedad feudal entre *oratores*, *bellatores* y *laboratores*, debiéramos asignar un *bien simbólico* que represente a cada sector, al clérigo le corresponde el dominio de la “letra”; al caballero, el manejo de la “cortesía”, y al burgués, el poder del “dinero”.

Frappier, “los términos ‘cortés’ y ‘cortesía’ designan ora, en sentido amplio, la generosidad caballeresca, las elegancias de la gentileza mundana, cierta manera de vivir; ora, en sentido más restringido, un arte de amar inaccesible al común de los mortales, ese embellecimiento del deseo erótico, esa disciplina de la pasión e incluso esa religión del amor que constituye el ‘amor cortés’” (Frappier, 1973: 3).

En el *roman courtois* —como se sabe— las armas se constituyeron así en un vehículo para la perfección caballeresca y a la vez se establecieron como un complemento indispensable para acceder al amor (integrando el consabido tópico de “amor y armas” cuya trascendencia Chrétien de Troyes dejó bien asentada). Pero si bien los preceptos de la cortesía —“instrumento de una hábil pedagogía”, como define Georges Duby (2012: 24)— de alguna manera apaciguaron los impulsos guerreros (“sus prescripciones apuntaban a limitar en la aristocracia militar los estragos de un desenfreno sexual irreprimible” [*idem*]), tanto mayor fue el trabajo y el empeño puestos en controlar y dosificar absolutamente todo lo que al mundo femenino se refiriera.

Naturalmente proclive al desborde místico o sexual, el universo de la mujer resulta la mayoría de las veces tan misterioso como inaccesible a la experiencia real y cotidiana del clérigo, sobre quien ejerce, simultáneamente, tanto espanto como atracción. El esplendor de la cultura cortés constituye un momento en el cual un espectro importante del mundo de las representaciones tiende al decoro y a la medida, tendencia cuyo correlato en la experiencia cotidiana es el de refrenar los impulsos sexuales. Ya la moral cristiana había promovido enfáticamente, desde sus inicios, la castidad entre las mujeres, pero integrando las formas cortesanas de sociabilización al modelo de lo virtuoso pudo lograrse un accionar aún más concreto y profundo sobre el comportamiento femenino. La mirada clerical no solo se orientó a atemperar las pasiones y los instintos de las mujeres... quiso también custodiar de cerca su modo de vestir, su gesto, su palabra, y encontró en la doctrina social de la cortesía un aliado funcional. Detrás de la moda cortés y de sus formas socialmente prestigiosas de refinamiento se ocultan estrictos patrones de un comportamiento moral y diversas formas de sometimiento psicológico. A la mujer suelen dirigirse sus doctrinas y enseñanzas, las que no se restringen a la vida religiosa, sino que se

propagan “fuera de los claustros, hacia las cortes” y es así como “a las princesas viudas se les prescribe una regla de vida próxima a la disciplina monástica” (Duby, 1998: 105 y 107).

Tanto los diversos manuales de comportamiento mundano como los textos doctrinales religiosos subrayan la importancia de controlar los impulsos efusivos, la grandilocuencia y las expresiones estruendosas (carcajadas, gesticulaciones ampulosas) y elevan al rango de virtud toda forma de mesura (o templanza, esto es, moderación, sobriedad y continencia en todo sentido).¹⁰ Mesura en las formas y mesura en las pasiones, cualquiera sea su índole: de eso se trata el fenómeno de la cortesía; una tendencia generalizada hacia el equilibrio, el punto intermedio, la conciliación, nunca el extremo. A través de estos principios morales, cuerpo y alma quedan entrelazados, se vuelven indiscernibles, en un reflejo mutuo; así, por ejemplo, la “rectitud” es moral, pero también física.

El historiador y sociólogo Georges Vigarello (1990: 157) demuestra, mediante el estudio de diferentes artefactos ortopédicos utilizados para garantizar en princesas y príncipes desde pequeños una postura elegantemente erguida en el cuello y la espalda, cómo la noción de *rectitud* se ejerció pedagógicamente durante siglos hasta quedar literalmente *atrapada*, junto con el cuerpo, en “una red de consideraciones morales”. De ello resulta que el porte queda indefectiblemente asociado con los polos del comportamiento, de modo que “guardar la compostura y ser corteses responde al mismo entramado psicológico”. Tal como define Vigarello (*idem*: 156), el aspecto “posee valor de demostración” porque revela un linaje. Dicho de otro modo, “a través de la actitud tiene que transparentarse la casta”.

Además de la denominada *literatura cortés*, un sinnúmero de obras con deliberada vocación didáctica obró en la emergencia y consolidación de estas tipologías de conducta estético-morales, con tanto ímpetu que muchos de ellos han seguido funcionando, en mayor o menor medida, como principios reguladores del comportamiento social hasta varios siglos después y hasta en nuestros días.

¹⁰ Para un panorama más completo acerca del fenómeno de la cortesía, remitimos a A. Basarte (comp.); M. Dumas (ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (Buenos Aires, 2012).

Claude Rousset, en su artículo sobre la sociabilidad medieval, efectúa un repaso por las distintas fuentes sobre las que se edificó el considerable corpus de tratados y manuales de comportamiento medievales que ejercieron una notable influencia sobre la ideología cortés. El especialista francés señala una triple tradición: en primer lugar, esta textualidad es una suerte de extensión de toda una literatura moral legada de la Antigüedad (que en algunos aspectos coincide con las enseñanzas impartidas por los Padres de la Iglesia); en segundo término, estos manuales se inspiran en preceptos consignados en las reglas monásticas¹¹ y, finalmente, no debe desecharse la preceptiva ovidiana, ya que las fórmulas que integran el *De amore* y los *Remedia amoris* del autor latino han ejercido un evidente influjo durante todo el Medioevo (aspecto muy estudiado ya por la crítica y en el que no nos detendremos). A esto debemos añadir libros de proverbios o sentencias de origen diverso; pasajes de los Padres de la Iglesia, “como Tertuliano (ca. 160-222), San Ambrosio (ca. 340-397), San Jerónimo (ca. 347-420), centrados en consideraciones prácticas, [que] pudieron ejercer también cierta influencia sobre los tratados medievales” (Rousset, *op. cit.*: 103). Según Jean-Claude Schmitt en *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* (1990: 123), la moralización más sistemática de los movimientos y las actitudes corporales nació de la pluma de Rabano Mauro (856), alumno de Alcuino y abad de Fulda, quien en su obra *De universo*, luego de asignar una significación simbólica a cada parte del cuerpo, explica, apoyándose en las Escrituras, el significado de las siete “posturas y actitudes” del hombre.

Queda nuevamente en evidencia la imposibilidad de deslindar con exactitud los aspectos de procedencia doctrinal y religiosa con los principios de la vida laica y aristocrática: unos y otros han sido agentes activos, de manera conjunta muchas veces, en la conformación de este modelo cultural. Georges Duby, en el capítulo “Hablar a las mujeres” (1998: 83-130) de su libro *Mujeres del siglo XII*, describe un fenómeno muy ilustrativo al respecto: a partir del siglo XI pero plenamente hacia fines del XII comienzan a circular modelos de sermones por escrito, algunos con forma

¹¹ Rousset insiste en este parentesco, por demás interesante, y nos remite, con evidente pertinencia, a los textos de J. W. Nicholls, *The Matter of Courtesy. A study of Medieval Courtesy Books and the Gawain-Poet* (Woodbridge, Brewer, 1985) y de Edoardo Esposito, “Les formes d'hospitalité dans le roman courtois (du Roman de Thèbes à Chrétien de Troyes)”, *Romania* 103 (1982): 197-234.

epistolar y dirigidos de manera privada a destinatarias específicas para su lectura solitaria y silenciosa, pero también para que se difundieran públicamente y fueran leídos en ocasiones diversas.

Una de las primeras compilaciones de este tipo de escritos corresponde al abad cisterciense Adán de Perseigne, quien trabajó al servicio de Marie de Champagne y tuvo trato, por ende, con Chrétien de Troyes —quien, como se sabe, trabajaba en la corte de la hija de Aliénor d’Aquitaine—; en ese ámbito gozó de gran prestigio gracias a su vasta cultura y al poder de su elocuencia. Dicho abad fue confesor de Ricardo Corazón de León y delegado por el Papa a trabajar por la paz entre los reyes de Francia e Inglaterra, y estuvo muy ligado a los predicadores de París. “Hasta su muerte, en 1221, no dejó de actuar con la palabra. Palabra magnífica y ampliamente escuchada; sus cartas fueron copiadas por doquier, leídas y releídas en los monasterios y en las cortes”, ilustra Duby (*idem*: 98-99). El historiador de la Escuela de los Anales sigue puntualizando (*idem*: 103): “Los dirigentes de la Iglesia escribieron mucho a las princesas (...) para aconsejarlas, ponerlas en guardia contra sus avideces, dirigir sus conciencias”.

San Bernardo (1091-1153) había planteado, en este sentido, una serie de fórmulas sobre lo que entendía debía constituir la norma ideal de comportamiento: “Mantén una postura recta. No te echas hacia abajo ni hacia arriba, no te extiendas ni a lo largo ni a lo ancho. Si no quieres perder la moderación, busca el punto medio. El centro es seguro. El centro es la sede de la moderación, y ésta es la sede de la virtud” (Schmitt, 1990: 137). “Es importante conservar el control de todos los movimientos; de allí el rechazo universal a ceder a la cólera o a cualquier manifestación de ánimo”, nos indica Roussel (2012: 156): “Semejantes tropiezos —continúa— se consideran particularmente chocantes en una mujer que, por lo tanto, ya no merece la denominación de ‘dama’.” Para ilustrar la trascendencia que esto tiene en las mujeres, La Tour Landry, en sus manuales de comportamiento para las damas, detalla los movimientos corporales que impidieron a la hija mayor del rey de Dinamarca concretar el buen matrimonio al que pretendía: “miraba fijamente y a menudo de un lado al otro y giraba la cabeza sobre el hombro y tenía la mirada muy movediza” (Roussel, 2012: 156).

Entre los numerosos tratados didácticos franceses continentales, en el siglo XIII se destacan, además: el *Doctrinal sauvage*, compuesto por un trovador picardo hacia 1260, y el *Chastoiement des dames*, de Robert de Blois. Este último propone reglas de conducta para las damas, “invocando globalmente un ideal de discreción y medida que podrá ayudarlas a ser más apreciadas tanto por Dios como por el mundo (v. 7)” (Roussel, 2012: 129). De la segunda mitad del XIV es el consabido *Livre du Chevalier de La Tour Landry pour l’enseignement de ses filles*, que compila anécdotas ejemplares, con frecuencia tomadas de la Biblia, pero también de la tradición o de la experiencia personal del autor. Ya de fin de siglo (1394) data el *Mesnagier de Paris*, un tratado redactado por un burgués de París en honor de su mujer de quince años, que dedica la primera de sus tres partes a esclarecer los deberes de la esposa cristiana. El autor pondera una actitud piadosa y devota, ilustrada con diversos ejemplos de origen variado, en especial bíblico. Recomienda amar y asistir a su marido, serle fiel y no revelar sus secretos. En lo que respecta a la compostura, preconiza un andar modesto y una expresión dulce y humilde. El manual anónimo incluye la historia de la paciente Griselda y el *Roman de les Sept Sages*. Finalmente, de comienzos del siglo XV, más precisamente 1405, *Le livre des trois vertus*, de Christine de Pizan, que “describe los deberes de las mujeres en función de su condición social, desde la princesa, cuyo caso ocupa la parte más importante del libro, hasta la burguesa, la sirvienta y la campesina” (*idem*, 139).

La ideología cortés se asienta en el principio básico de que toda mujer que se precie debe controlar cualquier asomo de instinto brutal que atente contra el decoro que le es propio a su condición, como ilustra Roussel en su ensayo ya citado (2012: 97-217): en el Medioevo tardío o, mejor, en el temprano Renacimiento —fines del XV, comienzos del XVI (siglos de todos modos herederos de la cortesía medieval primitiva)—, Jean Marot sostenía en su *Doctrinal des princesses et nobles dames* que “sin buenos modales, una dama es un caballo sin bridas”.

De acuerdo con el análisis de Roussel, el retrato de la princesa ideal que se construye en estas obras combina, a veces sin distinción, las “buenas maneras” entendidas desde un punto de vista social, con las recomendaciones morales, siempre respondiendo a la exigencia general del equilibrio y la medida. Esta estampa en la que

se proyectan las expectativas acerca de la mujer demuestra que “la virtud se manifiesta, de manera global, tanto en las prácticas de piedad como en el rechazo de pensamientos impuros y la elección de la vestimenta” (*ibid.*).

Dice, por su parte, Christine de Pizan (Ch. C. Willard y E. Hicks, 1989: 111-112):

Qu'elle soit devote vers Dieu ; et qu'elle ait contenance asseuree, coye et rassise, et en ses esbatemens attrempee et sans effroy ; rie bas et non sans cause ; ait haulte maniere et humble chiere, et grant port ; soit a tous de douce response et aimable parole, son habit et attour riche et non trop cointe, a estrangers d'acueil seigneuri parlant a dongier, non trop accointable, de regart tardif et non volage ; a nulle heure n'appere felle, male ne despite, ne a servir trop dongereuse ; a ses femmes et serviteurs humaine et amiable, non trop haultaine, en dons larges par raison ordonee [...] ; trop enclose en chambre ne trop solitaire ne se doit tenir, ne aussi trop commune a la veue des gens, mais a certaine heure retraicte et aultres fois plus cummunalle.

La construcción de una moral de esta clase, que, como dijimos, reúne tanto un ordenamiento de la sexualidad como el de toda una serie de manifestaciones físicas en la imagen femenina, es producto del esfuerzo mancomunado de la nobleza laica y los hombres de Iglesia, y en ella intervienen y conviven intereses familiares y dinásticos (en una palabra, territoriales), una doctrina religiosa, tradiciones literarias, modelos y concepciones específicas acerca del estatuto de la mujer y su función social.

Haciéndose eco de tales concepciones, la literatura —principalmente de la mano del *roman "courtois"*— se constituyó en un instrumento esencial para la difusión de estos modelos de comportamiento. Los relatos de inocentes perseguidas se nutrirán en gran medida de toda esta “literatura de clase” ya que, como sostiene Yasmina Foehr-Janssens (2000: 102), el modelo de mujer ejemplar no solo dirige una lección de humildad y resignación al pobre devoto pecador, es también útil para la edificación de un auditorio específico: el de las mujeres casadas.

El comportamiento femenino respecto del matrimonio fue un tema que desveló especialmente al hombre de Iglesia. A mediados del siglo XII, la unión del hombre y la mujer se había convertido en uno de los siete sacramentos, lo que suponía que la unión conyugal nunca podía romperse. El esfuerzo casi obsesivo por el adoctrinamiento de la mujer coincidió con la expansión del monaquismo femenino, y

entonces los esfuerzos debieron duplicarse: pero una vez hecha la labor con sus habitantes (monjas, vírgenes o viudas), la misión consistió en propagar sus enseñanzas fuera de los claustros, en las cortes. Así, “se interesaron por las ‘cónyuges’, para que intervinieran y convencieran a sus maridos acerca de las nuevas reglas que estaban instaurando” (Duby, 1998: 104), pero asimismo se aseguraron de forjar en ellas la obediencia y, fundamentalmente, la fidelidad. La literatura vernácula, según Jean-Charles Payen (1968: 416-417), tuvo una “relativa indulgencia” hacia el adulterio femenino hacia fines del siglo XII, pero ya en el XIII percibe un cambio en la “éthique du monde arthurien”: como si esta fuera “susceptible d’une évolution continue, qui va de la courtoisie à la sévérité”. En el corpus específico de los relatos de inocentes perseguidas, la cuestión del adulterio se elabora —como veremos más adelante— a partir de la falsa acusación, que lleva implícita la potencial sospecha de la que toda mujer es inevitablemente portadora.

1. Esposas castas y reinas acusadas

Las reinas más representativas de la literatura artúrica, Ginebra e Iseo¹² —quizá sintomáticamente—, sufren infamias, como, por ejemplo, la acusación de asesinato en la que se ve involucrada Ginebra en *La muerte de Arturo* (episodio del “Fruto envenenado”, en *La Mort du roi Arthur VI*, versión anónima francesa, o de la “Manzana envenenada” en *Le Morte d’Arthur*, de Sir Thomas Malory, libro 18) o los juicios a los que es sometida Iseo la Rubia. En cierta forma, estas inculpaciones, directa o indirectamente, se relacionan con su particular circunstancia amorosa ya que la situación triangular les exige defenderse de acusaciones de adulterio, a veces basadas en hechos reales. Cuando eso ocurre, las delaciones toman la forma de una traición por parte de quien las realiza, siempre movidos por la envidia hacia el amante más que por la lealtad hacia el rey. Así, se produce un juego de tensiones y ambigüedades alrededor del estatuto de inocencia/culpabilidad de las reinas, cuestión que nos traslada a un debate filosófico vigente durante el siglo XII y que quizá en alguna medida esté presente como trasfondo: la distinción postulada por Abelardo entre

¹² Integran los dos triángulos más emblemáticos de la literatura del Occidente medieval: Tristán-Isolda-Marke y Lancelot-Ginebra-Arturo.

pecar y tener la intención de pecar, es decir, *consentir* el pecado.¹³ A diferencia de las *inocentes* perseguidas, sobre las cuales la acusación resulta inequívocamente injusta, las reinas adúlteras están envueltas en una ambigüedad que hace de su inocencia una cuestión más compleja y cuya demostración exige el empleo de otros recursos (retóricos o judiciales, tales como duelos u ordalías, pero la mayoría de las veces absolutamente terrenales, sin intervención de revelaciones divinas).

Para Georges Duby (1997: 120), Iseo representa “una imagen de la mujer que concordaba con los fantasmas de las gentes de la corte”. Leonor de Aquitania, que tanta incidencia tuvo en la literatura cortés, tras ser encontrada por su esposo cuando intentaba huir disfrazada de hombre con su exmarido, fue repudiada y posteriormente encerrada en Chinon (Duby, 1997: 31). Ya desde su primer matrimonio, cuando contaba trece años, había sido asimismo espiada y calumniada por su entorno por proceder de una provincia lejana; dado que sus modales y su lenguaje resultaban sorprendentes por lo distintos, los parientes de su cónyuge la tomaron como intrusa (*idem*: 33). “Como todas las viudas de su rango, terminó consagrándose a su tercer esposo, éste celestial, al monasterio [Fontevraud, al] que ella misma y su familia (...) habían colmado de favores, para purgar sus faltas” (*idem*: 34-35). El ya mencionado abad Adán de Perseigne promovía entre las princesas viudas un espíritu de renuncia cercano al monacal: “Si saben dar la espalda al centelleo falaz del lujo mundano, si vencen en ellas ese gusto de gozar que les legó Eva, si eligen la “mediocridad” y renuncian en particular a esas joyas y vestidos multicolores que no convienen a su estado, serán recompensadas” (*idem*: 108).

2. Las heroínas de Chrétien

Erigida como un modelo de prestigio, la producción de Chrétien de Troyes impregnó en alto grado, como ya dijimos, la tradición medieval posterior. Sus *romans*, de la

¹³ En su *Ética*, Pedro Abelardo (1079-1142) discrimina la noción de vicio, producto del pecado original, y la de acción pecaminosa, en la que no siempre interviene la voluntad humana, motivo por el cual ni uno ni otra deben identificarse necesariamente con el pecado (J. Le Goff y J.-C. Schmitt, 2003: 640). La cuestión de la culpabilidad ocupa un lugar central en las narraciones de la leyenda de Tristán e Iseo. El brebaje que toma la pareja por error los “libera” de la carga del pecado de adulterio debido a que no hay detrás de su accionar una intención consciente de pecar. Se trata de una imagen simbólica que expresa el poder ingobernable de la pasión amorosa: el sujeto queda sumido en la Locura de Amor sin que Razón nada pueda hacer.

segunda mitad del siglo XII, nos posicionan como espectadores de nuevas perspectivas para la representación literaria, por ejemplo, la que pone en escena la reconciliación entre “las armas y el amor”, que tanta materia dio a los estudios literarios medievales y que en Erec tiene lugar a partir de la *recreantise*¹⁴ del protagonista. En ese particular cruce pudo encontrar un punto de equilibrio entre el gusto por el combate y una poética amorosa que avanzaba con un ímpetu tan grande que su sello es reconocible prácticamente en todas las vertientes de la narrativa. El amor matizó la violencia de la lucha, introdujo intensas reflexiones vinculadas con el mundo de la percepción y los sentidos, la sensualidad y el deseo hasta entonces inexplorados, y así tanto hombres como mujeres encontraron un espacio de convivencia literaria. Órdenes, entonces, que hasta ese momento se encontraban disociados y en conflicto, las armas y el amor, podrán conjugarse, luego de atravesar una serie de pruebas, en la aventura caballeresca de Erec. En ese proceso, la figura femenina en el *roman courtois*, sin adquirir aún el estatuto cabal de heroína, comenzó a ejercer, con su accionar más o menos activo, efectos que impactaron en la vida del protagonista.

En términos generales, los estudios sobre la obra de Chrétien suelen converger al considerar como un cuerpo único sus cinco *romans*. Sin embargo, cuando la perspectiva de análisis parte de la construcción del personaje femenino en el conjunto de sus textos, se destaca la notable diversidad de modelos que componen su “tipología de heroínas”. Ya uno de los primeros trabajos críticos sobre *La femme dans l'œuvre de Chrétien de Troyes* como el de Myrrha Borodine (1909) describe el desempeño de los personajes femeninos según la experiencia amorosa que comparten con los héroes protagonistas de estos *romans*. Siempre tomando como base la dialéctica ya aludida entre “amor y armas”, las figuras de las doncellas y damas van adquiriendo en estos textos mayor o menor entidad en consonancia con las gradaciones que alcanzan los respectivos héroes y sus ideales caballerescos. Según analiza la medievalista francesa, la búsqueda de gloria, amor y Dios son los ejes que, en ese orden, rigen los *romans* de Chrétien desde *Erec* al *Conte du Graal*. En *Erec*, donde hay una primacía del ideal caballeresco por sobre el amor, aparece la figura de la esposa sumisa a la voluntad del hombre que la protege. A partir de la serie de

¹⁴ Momento crítico en que el honor de Erec se ve afectado por descuidar las armas para dedicarse al amor tras su casamiento con Enid.

pruebas que debe atravesar, asume que el deber del hombre se vincula con el honor y la gloria que proveen las armas, mientras que el suyo, como esposa fiel, consiste en “vivre dans l’ombre projetée par la gloire de son seigneur” (*idem*: 75). Ya las protagonistas de lo que la autora denomina la “trilogía del amor cortés”, *Cligès*, *Lancelot* e *Yvain*, dejan asomar otros aspectos de la femineidad, vinculados con el deseo y la sensualidad, aspectos que se disipan casi por completo ya en el *Conte du Graal*, donde el aspecto religioso es más fuerte que la experiencia amorosa.

Otro estudio dedicado a las heroínas de Chrétien, menos extenso pero a nuestro entender más profundo y complejo, es el Marie-Noëlle Lefay-Toury (1972) sobre “l’évolution du personnage féminin dans les romans de Chrétien de Troyes”, en el cual se toma como objeto de análisis el conjunto de la obra del autor *champenois* concibiéndola como una unidad. Tal como sugiere el título, la autora registra en ese corpus una progresión de la figura femenina pero que solo atañe al diseño moral de las heroínas, en contraposición con el carácter marcadamente homogéneo y estable de su retrato físico, ya que reinas y damas todas son invariablemente bellas, rubias, blancas y de figuras esbeltas. Son estas formas, cristalizadas, las que nos interesan en el presente apartado dedicado a “Las heroínas de Chrétien”.

En un trabajo ya clásico sobre las artes poéticas durante los siglos XII y XIII, Edmond Faral (1962) afirma que las técnicas de composición de los retratos que emplearon los autores vernáculos provenían de las artes retóricas latinas, con las que habían entrado en contacto en su formación escolar; pueden reconocerse con claridad los lineamientos que contemporáneamente o tiempo más tarde reunirán en sus artes poéticas Matthieu de Vendôme y Geoffroi de Vinsauf, el *Ars versificatoria* (1175) y la *Poetria nova* (1208-1213) respectivamente, que prescriben los procedimientos que deben tenerse en cuenta al realizar estas descripciones. Según Faral, el orden de la semblanza física, por ejemplo, suele ser de arriba hacia abajo, con un pormenorizado detalle del rostro para extenderse luego hacia el resto del cuerpo y la vestimenta. Por su parte, Alice Colby (1965: 19), quien indaga sobre los retratos masculinos y femeninos de la literatura francesa del siglo XII, destaca, en primer lugar, que en la semblanza de la mujer no suele estar ausente la descripción física, pero sí puede omitirse la de los varones. El retrato femenino con frecuencia incluye la alusión del

narrador a la propia imposibilidad de describir tanta belleza —*topos* que menciona Curtius en su capítulo sobre “La tónica” de la retórica antigua (1998: 122-159)— y, si bien se percibe la tendencia a mantener el orden prescrito por la retórica clásica, esta no se toma como una práctica fija. Para Colby (1965), la poética de Chrétien constituye un caso en el cual, si bien es posible identificar la fuerte impronta del esquema que sugiere la tradición escolar latina, por momentos se aparta de él.

Sin embargo, lo que nos interesa aquí son los elementos recurrentes de esos retratos. En este sentido, resulta oportuno señalar que en las descripciones físicas de Soredamors y Fenice (vv. 766-853 y 2675-2705, respectivamente [*Cligés*, ed. Ch. Méla]), Laudine (vv. 1466-1510 [*Yvain*, ed. D. F. Hult]) y Blancheflor (vv. 1753-1787 [*Graal*, ed. Ch. Méla]), encontramos con cierta recurrencia los siguientes tópicos: alusiones a Dios y a la Naturaleza en su labor creadora; imposibilidad de describir o cuantificar la belleza; belleza inigualable; enumeración de las partes del rostro y el cuerpo, en especial la frente, la nariz y la boca, a veces las orejas y los dientes, el cuello; y el elogio de la claridad, especialmente de los ojos, y la blancura del cuerpo.

La primera visualización de Enid (vv. 398-441 [ed. Fritz]) nos da las claves de una completa caracterización de sus rasgos esenciales. Al primer calificativo *bele* (v. 398) suceden de inmediato dos atributos que señalan su pobreza (estaba trabajando [v. 399] y llevaba una camisa que, no obstante vieja y raída [vv. 407-408], signo de pobreza, conserva su blancura [vv. 404-405], signo de su virginidad.¹⁵ Seguidamente,

¹⁵ La imagen nos recuerda la bella alegoría con la que Brangaene narra cómo ha perdido su doncelez para salvar el honor de su señora Iseo, en la versión alemana de *Tristán e Isolda* de Gottfried von Strassburg (posterior al *roman* de Chrétien). Temerosa de que la verdad salga a la luz, la reina Isolda —que había perdido la virginidad con su enamorado Tristán en el viaje por mar hacia la corte del rey Marc, con quien va a casarse— ordena a su doncella, aún virgen, que la sustituya durante la noche de bodas con el rey para evitarle la deshonra. Una vez realizado el engaño, Isolda manda a matar a Brangaene por temor a que esta la delate. Cuando los compasivos verdugos le preguntan a la víctima por qué su señora la había condenado a morir, esta —fiel espejo de Iseo— hace uso de un recurso por medio del cual logra contarles la verdad sin revelarla, mediante una alegoría. Dice: “Cuando nos fuimos de Irlanda, teníamos cada una de las dos un vestido. Cada una había elegido el suyo y lo mantenía separado de los demás vestidos. Los llevamos con nosotras: eran dos camisas blancas como la nieve. Cuando íbamos por el mar de camino hacia acá, ella sintió que el sol le daba tanto calor, que apenas podía soportar nada encima a excepción de esa sola camisa, tan limpia y tan blanca. Así le cogió gran cariño. Entonces comenzó a usarla, hasta que a través de un uso excesivo empezó a desgastarse y mancharse su blancura. Yo, en cambio, aún conservaba la mía escondida en secreto en mi cofre, envuelta en paños limpios y blancos. Y cuando mi señora llegó aquí, tomó como su señor al rey y quería dormir con él, su camisa no tenía la belleza que debía tener y que ella deseaba. El que yo le prestara entonces la mía, bien es verdad que negándome al principio y siendo en ese sentido la causante de su posible disgusto, es lo único en que he podido ofenderla” (ed. Dietz, 1982: 253-254).

el narrador describe el cuerpo que está debajo como de una belleza tal, que la propia Naturaleza que la hizo quedó apenada por no poder repetir una pieza semejante [vv. 411-420]. Tanto su cabello rubio como su rostro, su frente y sus ojos irradian una claridad luminosa y resplandeciente que igualan a las estrellas [vv. 424-434] y Dios no podría haber hecho mejor la nariz, la boca ni los ojos [vv. 435-436]. En toda esa figura, “qui fu faite por esgarder” (v. 439), uno podría mirarse como en un espejo [vv. 440-441]. Las connotaciones de esta última imagen son múltiples y no nos detendremos en su enumeración; baste sugerir un alcance que el narrador seguramente no imaginó: esa figura, pobre y bella, en su casta perfección, será una pieza fundamental de un gran *espejo* en el que podrá mirarse una inmensa cantidad de doncellas, heroínas de reinos representados, pero también jóvenes de carne y hueso que, con avidez, disfrutaron y se emocionaron con sus historias, hasta mucho tiempo después.

II. Los “romans de aventuras”

Dos grandes paradigmas suelen reconocerse en la literatura vernácula francesa a partir del siglo XII: el “roman artúrico” y el denominado “roman realista” o “de aventuras”. Pese a que somos conscientes de que se trata de denominaciones demasiado amplias, complejas y ciertamente discutibles, deslindar esta cuestión terminológica escapa al objetivo de nuestra investigación. Nos conformamos señalando que muchos estudios de literatura medieval (Zink, 1990: 77; Poirion, 1988: 119; Bermejo, 1994: 356; Lejeune, 1978: 425 y 434, etc.) ubican dentro de esta última catalogación, por ejemplo, el *roman* de *La Manekine* y el *Roman du comte d'Anjou* y que un número de textos que suelen agruparse bajo tales nomenclaturas comparten elementos esenciales con los relatos de inocentes perseguidas. En este apartado se intentará trazar un panorama parcial de los textos que se emparentan con el vasto corpus literario asociado con el “realismo” y las “aventuras”, que a veces se superpone con “roman idylique”, “roman gothique” (Louison, 2004) y hasta con los “romans nuptiaux” o “romans de couple”. Lo que intentamos rescatar son elementos comunes a muchos de estos textos que, compartiendo un patrón narrativo con la

novela griega, tienen como protagonistas a una pareja de enamorados que transita una serie de encuentros y desencuentros estructurados a partir del motivo central del viaje y que, tras una serie de calamidades e infortunios que afrontan separadamente, culminan con un feliz reencuentro.

En la historia literaria del género conocido como *novela griega* pueden señalarse tres momentos, bien diferenciados: el primero, entre los siglos I y IV d. C., en el que se desarrolla la novela griega propiamente dicha; el segundo período se ubica entre los siglos XII y XV y en él tiene lugar la llamada *novela bizantina*, y el tercero, con los *libros de aventuras peregrinas*, ya durante el Renacimiento y el Barroco europeos.

A la primera etapa pertenecen las obras clásicas como *Quéreas y Calírroe*, de Caritón de Afrodísia; *Efesíacas (Antea y Habrócomes)*, de Jenofonte de Éfeso; *Dafnis y Cloe*, de Longo, y *Etiópicas (Teágenes y Cariclea)*, de Heliodoro, entre otras que mencionaremos a continuación. Una serie considerable de motivos compartidos nos permite identificar un lazo estrecho entre la hagiografía y esta tradición griega, también conocida como *novela de aventuras*. Esta afirmación, ciertamente, no representa una novedad. Numerosos estudios intentaron situar los orígenes de la literatura cristiana en el contexto literario helenístico a partir de temas que sobreviven de una narrativa en otra; así, la biografía popular de raigambre cínica se reconoce en relatos de santos y ascetas cristianos —como el caso de Sarapión—, y los milagros de las aretologías griegas “vuelven ahora a encontrarse, contados en serio como propaganda religiosa popular, pero con formas típicas” (García Gual, 1972: 323), como el enfermo que visita el mundo de los muertos pero se le permite volver porque no ha llegado su hora. Igualmente evidentes son los cruces que pueden reconocerse en la estructura narrativa de textos específicos, como se ha referido respecto de los *Hechos apócrifos de los Apóstoles* (principalmente con sus numerosas historias de mujeres castas), la historia de Pablo y Tecla¹⁶ emparentada con *Habrócomes y Antía*, de Jenofonte (Lozano-Renieblas, 2003: 31), entre otros muchos textos en los que se han señalado paralelismos, como la *Confesión de san Cipriano*,

¹⁶ Siguiendo los sermones de Pablo, en los que hacía apología de la castidad y la necesidad de escapar del matrimonio, Tecla huye de su domicilio conyugal para unirse a sus discípulos, y su madre la acusa por haber abandonado a su marido. Pablo y Tecla fueron encarcelados y sufrieron muchas penurias.

etcétera. Sin embargo, el más claro ejemplo de esta intersección es la novela llamada *Reconocimientos* (ca. siglo III), “primera novela genuinamente cristiana” (Lozano-Renieblas, 2003: 32), de Clemente Romano, también conocida como *Pseudoclementinas*, que se conoce en dos versiones principales: la latina, *Recognitiones* de Rufino (fines del siglo IV), fue compuesta en diez libros sobre la base de un texto griego perdido (*Anagnorismo*),¹⁷ y otra versión griega, *Homilías*, que se compone de veinte sermones y procede del mismo original griego (García Gual, *op. cit.*: 325). Existe además un texto siríaco que mezcla las recensiones latina y griega.

Conviene recalcar, no obstante, un punto de divergencia esencial entre la novela griega y la hagiografía, como el que señala Isabel Lozano-Renieblas (2003: 34):

El mismo título de la obra, *Recognitiones*, nos remite a uno de los motivos más frecuentados por las novelas griegas: la anagnórisis. Y lo que es más importante, la novela de Clemente tiene una concepción marcada por la casualidad,¹⁸ propia de la novela greco-helenística. Pero, a diferencia de ésta, [en la hagiografía] la ley del azar se sustituye por la voluntad divina. (...) Así el tiempo reversible y verosímil de la novela griega va cediendo a favor de un tiempo milagroso, pues la omnipresencia divina puede alterar el devenir de los acontecimientos.

Ubicada ya en los albores de la Edad Media pero en clara continuidad con las historias clementinas y la tradición helenística precedente, la *Historia Apollonii regis Tyri* “hereda las leyes del género de la aventura”,¹⁹ como explica Lozano-Renieblas (2003: 37). Si bien los primeros manuscritos conservados datan del siglo IX, es probable que la historia ya circulara fluidamente en forma oral o escrita (Venancio Fortunato, poeta del siglo VI, se compara a sí mismo con el naufrago Apolonio [*Carmina* VI, 8, 5] [*idem*:

¹⁷ En realidad, existen distintas hipótesis acerca de su origen y numerosa bibliografía que se ocupa de este debate, como detalla Isabel Lozano-Renieblas en su apartado sobre “Aventura y cristianismo” (2003: 33-34, nota 9).

¹⁸ Descrito en el ya clásico trabajo de Mijaíl Bajtín “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (1989: 237-409, especialmente 239-263), muy estudiado y en el que no nos detendremos.

¹⁹ Según Lozano Renieblas (1999: 1128), se trata de “la única novela de tipo griego que produjo la latinidad y conoció la Edad Media. Su procedencia de un modelo latino explicaría que sea la única que sigue el esquema aventurero de las novelas presofísticas. El más de un centenar de manuscritos conservados de la historia de Apolonio indica la popularidad de que gozó durante toda la Edad Media. Las versiones existentes parecen proceder de un texto latino del siglo V o VI hoy perdido. A partir de él se originarían cinco ramas o versiones en lengua latina: la *Historia Apollonii regis Tyri* (siglos IX y X), *Gesta Apollonii regis Tyri metrica* (siglo XI), la versión de los *Carmina Burana*, la del *Pantheon* de Godofredo de Viterbo (siglo XII) y la de los *Gesta Romanorum* (siglo XIV)”.

38-39]) y tuvo una difusión considerable, con numerosas versiones en el ámbito vernáculo, fundamentalmente entre los siglos XII y XIV.

En lo concerniente al segundo período —del tercero no nos vamos a ocupar porque ya no resulta pertinente para nuestro análisis—, se trata de un resurgimiento del género en Bizancio que se inicia durante la época de los Comnenos (1081-1185) cuando se compusieron relatos en verso inspirados en las producciones de los siglos I a IV. A su vez, dentro de esta etapa pueden reconocerse dos períodos: el del siglo XII, más apegado al modelo tradicional griego, y el que va desde el siglo XIII al XV, en el que se percibe un influjo del espíritu cortés procedente de Francia.

Pero más allá de que en esta evolución los hitos difieran tanto en el tiempo, existen rasgos esenciales que se mantienen inmutables. Todas estas composiciones comparten con los relatos de inocentes perseguidas el principio narrativo “qui repose sur le drame de la séparation, sur la longue errance des héros et les retrouvailles finales” (Foehr-Janssens, 2000: 19). En estos relatos, el viaje funciona como una imagen de la estructura narrativa misma y es el vehículo a partir del cual la acción progresa, siempre sobre la base de una dinámica entre la pérdida y la recuperación de lo perdido —intrínseca a todo relato tradicional—, como analiza Zubillaga en su estudio sobre el relato de Apolonio (2014: XLIV). Al igual que ocurrirá en *La Manekine*, el “mar separa al matrimonio y divide también los hilos de la acción, que bifurca las historias de Apolonio y Luciana casi imitando el movimiento de las olas que los han distanciado” (*idem*: XLV).

Dado que nuestro interés se centra en la figura heroica, ese será nuestro foco para contemplar el panorama literario de este conjunto de relatos cuya característica ineludible es el protagonismo de una pareja de enamorados que, como tales, tienen encuentros y sufren desencuentros, separaciones, infortunios y búsquedas mutuas. La idea de “simetría de géneros” característica de estos relatos permite una serie de juegos narrativos como las aventuras paralelas del héroe y la heroína, fuente de numerosos juegos de ecos y de tópicos, como el de la pareja indisolublemente unida, y por los cuales los personajes parecen casi intercambiables en razón de sus semejanzas o de sus nombres a veces casi homónimos (como *Hysminé et Hysminias*).

Esta equivalencia entre héroe y heroína, en el *roman* bizantino, es solo aparente.

Corinne Jouanno (2001), quien ha estudiado la representación de “Les jeunes filles dans le roman byzantin du XII^e siècle”, apunta en estos textos la presencia de un marcado sexismo que no existía en las versiones antiguas. Mientras que en las altomedievales el héroe puede, por ejemplo, tomar a la heroína y llevarla consigo sin considerar los sentimientos de esta, en la novela griega, en cambio, los héroes nunca raptan a su *partenaire*, sino que emprenden con ella una fuga, y lo hacen tras haberse asegurado de su consentimiento. En las obras del XII, las jóvenes son descritas, según la autora, como “puros objetos de deseo” que en ocasiones inspiran al protagonista masculino una lujuria brutal (un deseo de estas características en los textos antiguos era propio de los enemigos/oponentes pero no del héroe mismo).

Si bien la nobleza y belleza son, por caso, rasgos que inequívocamente siempre presentan estas heroínas, una cantidad de innovaciones en la representación del modelo heroico femenino acompañó su resurgimiento en el siglo XII con el denominado “roman bizantino”. En la comparación que establece entre ambas manifestaciones, Jouanno releva estos rasgos distintivos: las mujeres tienen una presencia menos fuerte en los textos del XII con respecto a los que florecieron entre los siglos I y IV de nuestra era. Estas jóvenes se caracterizan también por ser portadoras de mayor reserva y modestia, hablan poco, fieles a la vieja máxima según la cual “le silence est la vertu des femmes” (*idem*: 331), conducta que se hace extensiva a sus modos físicos: buenas maneras y hablar con suavidad, mantienen la mirada baja y miden sus gestos y casi en su totalidad son condenadas al aislamiento, motivo que ya existía en la novela griega “mais connaît dans les œuvres du XII^e siècle une promotion spectaculaire”. La “véritable obsession de la virginité” que, por su parte, se registra en el periodo bizantino altomedieval no tiene equivalente en el mundo griego; así, Eustacio Macrembolita, autor del siglo XII, presenta la integridad de las jóvenes como un bien tan precioso como frágil y que requiere vigilancia.

Tal como los triángulos amorosos —que enfrentan dos órdenes contrapuestos e irreconciliables: el amor frente a la institución matrimonial— han provisto de una rica materia a la literatura medieval, también el amor dentro del matrimonio tuvo un alcance inusitado, en muchos casos por influjo del modelo de la tradición griega. Numerosas parejas literarias, a partir de los *romans* de Chrétien de Troyes (*Erec y*

Enid, Yvain, Cligès) consolidan el amor dentro del matrimonio. También del siglo XII es *Ille et Galeron*, de Gauthier d'Arras, autor que, al igual que Chrétien escribió bajo la tutela de Marie de Champagne. Pueden mencionarse numerosos textos del XIII, como la *chante-fable* titulada *Aucassin et Nicolette* y los *romans* *Floire et Blancheflor*, *Jehan et Blonde*, *Galeran de Bretagne*, *Amadas et Ydoine*, *Guillaume de Dole*, *Guillaume de Palerme*, *Floriant et Florette*, *Cristal et Claire*, *Floris et Lyriopé* de Robert de Blois y *Cleomadès*. Por su parte, ya textos en prosa del siglo XV como *Paris et Vienne*, *Pierre de Provence et la belle Maguelone*, *Cleriadus et Meliadice* y *Ponthus et Sidoine*, entre tantos otros.

Indudablemente, existen diversos criterios de clasificación y en muchos casos el matrimonio sobreviene en el momento del desenlace. El trabajo de Jean-Jacques Vincensini (2007: 70-73), por ejemplo, nos provee de tres rasgos específicos que distinguen el “roman idílico”:²⁰ 1) el motivo subversivo del matrimonio entre sujetos de estatuto social desigual; 2) el motivo de la abyección cultural (los protagonistas transitan una suerte de caída cuando se alejan de su grupo de origen, cambian de familia y/o de cultura o viven en el salvajismo) y 3) recreación del orden social, motivo positivo y feliz, de retorno desde lugares recónditos y transforma a los jóvenes amantes en esposos socialmente aceptados.

Ahora bien, en los relatos de inocentes perseguidas, como se ha visto, el protagonismo es exclusivamente femenino. Sin embargo, como consecuencia de la calumnia que la heroína padece una vez casada, es posible advertir la inserción de este esquema de separación y búsqueda de los esposos, único momento en que el narrador puede desviar su atención —mediante la técnica del entrelazamiento— hacia el marido en su búsqueda desesperada de la esposa afrentada.

²⁰ El autor (2007: 75) agrupa bajo esta rúbrica nueve *romans*: *Floire et Blancheflor* (hacia 1150), *Amadas et Ydoine* (1190-1220), *Aucassin et Nicolette* (fines del XII), *Galeran de Bretagne* (fines del XII), *L'Escoufle* (1200-1202), *Jehan et Blonde* (1230-1240), *Guillaume de Palerme* (comienzos del XIII), *Paris et Vienne* (1432), *Pierre de Provence et la Belle Maguelonne* (siglo XV), *Cléomadès et Clarmondine* (fines del XV).

4

PERVIVENCIA DEL CORPUS

I. Las prosificaciones

Junto con el siglo XIII nació la modalidad de la prosa —hasta entonces privativa de la historiografía latina y también, como puntualiza Michel Zink (1993: 86), del “langage de Dieu”— como una variante compositiva del verso. Su implementación operó una diversificación muy importante para el género *roman* de cuya madurez el *Lancelot en prose* (siglo XIII) ya nos da testimonio decisivo. La difusión de la prosa se ha ido generalizando a tal punto que, ya en los siglos siguientes, el hombre de letras se encontró frente a la exigencia de tener que “prosificar” los textos del pasado. Como señala Lidia Amor en su análisis sobre “Chrétien de Troyes en el siglo XV” (2009: 89), los prosificadores de los siglos XIV y XV “se presentan como los restauradores de un patrimonio literario que es necesario rescatar y acomodar a las demandas de un público moderno”. El proceso trasciende la mera transposición formal del verso a la prosa: bajo la forma de un cambio estilístico se trata, fundamentalmente, de la reescritura de una misma lengua de un estado antiguo a otro más moderno (Buridant, 2000), lo que ha ciertamente garantizado la pervivencia de los textos.

El pasaje del verso a la prosa constituyó un factor clave para que muchos de los textos medievales siguieran vigentes; sin embargo, este no se da —tal como ha señalado Daniel Poiron (1978)— en términos de una *sucesión* de carácter diacrónico, sino que más bien se presenta como una *oposición* entre dos modalidades de expresión: en el transcurso de los siglos XIII y XIV ambos modelos de escritura coexisten, sin que uno tienda a suplantar al otro. Lo significativo, en todo caso, reside principalmente en el modo en que cada uno de estos paradigmas formales trae

asociado consigo todo un sistema de valores que se vinculan, en un primer momento, con cuestiones ético-morales (a partir de la oposición verdad/ficción, es decir, la prosa asociada con la *verdad* historiográfica, y el verso con la ficción literaria) y, luego, con criterios ligados a la actualización y modernización de los textos.

Si bien es cierto que ya desde los inicios del XIII había comenzado a difundirse una asociación entre la “mentira” y la exigencia de la rima (la prosa —privativa en un comienzo de textos de carácter jurídico, historiográfico o edificante— acentuaba el aspecto testimonial de la palabra, y su adopción significaba, por ende, el deseo de recuperar la veracidad de la historia), por lo cual la verdad del relato quedaba de alguna manera asegurada por la propia forma, el uso de la prosa se fue generalizando a tal punto que finalmente esta se impuso como una modalidad para el *roman* en concordancia con la difusión de lo escrito y el desarrollo de la lectura individual. De manera que aunque los primeros textos sin rima conllevaban la pretensión de superar un formato que generaba ornamentos superfluos y contrarios a la verdad, en los siglos subsiguientes, en tiempos de Philippe le Bon, la prosa se convirtió ya en una forma de escritura capaz de asegurar la actualidad de un texto literario. De este modo, la composición en verso comenzó a asociarse más con el arcaísmo que con la mentira; las exigencias del verso se volvieron un obstáculo para la recepción de textos antiguos, un adorno estilístico que oscurece la comprensión. Los prosificadores de la segunda mitad del XV se ocupan entonces de “rejuvenecer” los textos cuya lengua y estilo condenarían al olvido (Foehr-Janssens, 1998: 108-109).

Es en este sentido como debemos analizar el proceso que prosificación que, como un trabajo mancomunado de nobles e intelectuales de la Borgoña, desempeñó un papel capital en la actividad literaria del siglo XV. Del vasto universo cultural que la tradición porta en sí, del gran acervo heredado de épocas pasadas, ese recorte que se opera al seleccionar qué textos van a prosificarse y cuáles no lo merecen nos permite trazar los contornos del proyecto literario, cultural y político que se gestó en las cortes borgoñonas del XV y en el cual los relatos de inocentes perseguidas cobraron una importancia que conviene considerar. La labor intelectual del cronista y traductor picardo al servicio de Philippe le Bon, Jean Wauquelin, incluyó traducciones al francés de la *Historia regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth; los *Annales*

Hannoniae, de Jacques de Guyse; la *Chronica ducum Lotharingiae et Brabantiae* y el *De regimine principum*, de Gilles de Rome, y las versiones prosificadas de *Histoire d'Alexandre le Grand*; *Girart de Roussillon*; *La belle Hélène de Constantinople* y la *Manekine* de Philippe de Remi.

Esta última fue dedicada a Jean de Croy y su texto fuente ha sido seguramente el ms. BNF fr. 1588 (Suchier, 1884: xcv-xcvj), que es el único que hoy se conserva de *La Manekine* en verso. En uno de los márgenes del folio 2 de dicho soporte figura el siguiente exlibris del siglo xv: “C'est le Romant du Hen¹ appartenant a monseigneur Charles de Croy, prince de Chimay, seigneur d'Avesnes, Wavrin, Lillers” (Middleton, 1999: 59). Se trata del nieto de Jean de Croy, quien realizó el encargo y cuya biblioteca muy probablemente debió de contar con la colección heredada por vía paterna. Por su parte, el único manuscrito que conserva la versión de Wauquelin (L. IV 5; anc. gall. g I 2), al igual que su desventurada heroína, primero sufrió una mutilación, producto del accionar de manos bárbaras que arrancaron todas sus ilustraciones y dejaron agujeros importantes en el texto y posteriormente, en 1904, logró sobrevivir a las brutales llamas que asolaron la sala de manuscritos de la Biblioteca de la Universidad de Turín, donde reside desde hace algunos siglos. A diferencia de la doncella manca, que pudo sortear la hoguera, el fuego ocasionó daños irreparables en el manuscrito, por lo que debió someterse a restauración.

De *La belle Hélène* hubo dos prosificaciones, la de Jean Wauquelin, de 1448, que, con el título *Histoire de sainte Hélène*, contiene un lujoso manuscrito que perteneció a Philippe le Bon (como atestigua el inventario borgoñón). El códice permaneció en la Biblioteca Nacional de París entre 1794 a 1815 y más tarde fue restituido a la Biblioteca Real de Bruselas. El “traductor” manifiesta en el prólogo que sigue un “livret rimé” que le dio el propio duque “pour retrenchier et sincoper les prolongacions et motz inutiles qui souvent sont mis et boutez en telles rimes” (ed. De Crécy, 2002: 14). La otra versión, anónima, se aleja bastante de la *chanson* primitiva y es la que ha dado lugar a las numerosas ediciones impresas de carácter popular (De Crécy, 1995: 111), tal como veremos a continuación.

¹ *Roman* que integra el ms. BNF fr. 1588 junto con el de *La Manekine*.

II. La literatura de *colportage*

Uno de los legados más evidentes que trajo consigo la llegada de la imprenta, a mediados del siglo xv, se vincula con el alto grado de popularidad que alcanzaron muchos de los relatos medievales, antes solo reservados a grupos selectos. Impresos en papel ordinario y encuadernados rústicamente, comenzaron a circular de manera masiva por las ciudades y zonas rurales una especie de *livrets* o cuadernillos a precios accesibles para el vulgo.² Los *colporteurs* —así se llamaba a los sujetos encargados de estas tareas— exhibían los ejemplares literarios sobre su pecho, en cestas que llevaban colgadas del cuello, entre productos de limpieza o de costura. Con una función equivalente a la de los juglares y *conteurs* medievales, estos vendedores desempeñaron un papel ciertamente extraordinario en el alcance y la difusión que experimentaron nuestros relatos durante los siglos posteriores al Medioevo (Brochon, 1954: 2-3). Como fenómeno social, esta narrativa popular en prosa, caracterizada por la velocidad e intensidad con que se imprimieron y reimprimieron sus textos, se halla estrechamente ligada a la tradición folclórica nacional y constituye un aspecto insoslayable en la formación de una sensibilidad estética del pueblo francés.

Fue la ciudad de Troyes, uno de los principales centros de edición, la que dio el nombre de *Bibliothèque bleue* con que también suele denominarse esta literatura³ que circuló por toda Francia aunque mucho más en el norte que en el sur debido a la resistencia de la lengua de oc. En los catálogos Oudot figuran los *Contes de Perrault* y *Le roman de la Belle Hélène*, que reaparece en cada una de las catalogaciones de los siglos posteriores (1757, 1754-1765, 1790, 1831-1865 y 1881 [Bernier, 1970: 14]).

Según Claude Roussel, en su notable estudio sobre *La belle Hélène* y el cuento

² Como explica Martyn Lyons (2012: 152) el fenómeno tenía “sus equivalentes en todos los países europeos; se los conocía con el nombre de *chapbooks*, en Inglaterra, y de *pliegos de cordel* en España. El ‘pliego suelto’ era una hoja doblada una o dos veces para formar un folleto en cuarto, que podía tener cuatro u ocho páginas. Un impresor podía producir 1500 copias en un día”.

³ El nombre se debe a que estos ejemplares se encuadernaban a veces con el papel azul que se usaba para envolver el azúcar.

706 (1998b: 8): “Le succès de l’histoire d’*Hélène de Constantinople* dans la littérature de colportage déborde largement le cadre de la francophonie et se vérifie aussi dans les domaines allemand, néerlandais et scandinave”. Añadamos, con Roussel, que, paralelamente, la leyenda ha sido explotada de manera significativa en un género teatral específico constituido por las pastorales vascas, desde el siglo xv hasta la actualidad.⁴

Con todo, existe un texto contemporáneo a *La belle Hélène* en la literatura de *colportage* que la sobrepasa en popularidad: es el caso de Geneviève de Brabant (Bernier, 1971: 20), “cette étrange héroïne, qui n’appartient ni à l’hagiographie ni à la littérature orale, qui a édifié et ému des générations entières depuis cinq siècles”. En Francia, su gran divulgación proviene de las numerosas reediciones realizadas por la *Bibliothèque bleue* del libro de René de Cerisiers publicado en París, en 1634, con el título *L’Innocence reconnue ou la vie admirable de sainte Geneviève, princesse de Brabant* y los *livrets* que paralelamente circulaban con la *Cantique de sainte Geneviève de Brabant*. (Leclerc, 1992: 91 y 94).

La popular leyenda, que data de fines del siglo xv, se refiere a la hija de un príncipe de Brabante casada con el conde Siffroy, quien al poco tiempo de la boda debe partir a Poitiers para prestar sus servicios a Carlos Martel. Deja a su esposa al cuidado de su mayordomo Golo; este le declara su amor a Genoveva pero ella lo rechaza y él la acusa de adulterio con el cocinero, al que hace desaparecer, luego de lo cual la encarcela. En prisión da a luz a su hijo y Golo previene al conde de la conducta culpable de su esposa. Doblemente acusada por el mayordomo y por una hechicera, Siffroy manda la orden de ejecutar a la princesa y al cocinero, pero sus verdugos la abandonan en el bosque (donde su anillo de casamiento cae en un río) y llevan como prueba la lengua de un perro. La heroína sobrevive a base de hierbas y raíces y, por su gran devoción, una corza milagrosamente alimenta a su niño. A su regreso de la guerra, el conde siente remordimiento: se le aparece entonces el espectro del cocinero, encuentra una carta que su esposa le había escrito y la hechicera confiesa su culpa. Un día, estando de caza, persigue a una corza que se refugia en una cueva y allí

⁴ Puede consultarse para este tema el estudio y la edición de Albert Léon (1908), *Une pastorale basque: Hélène de Constantinople*.

descubre a su esposa y a su hijo. La inocencia de Genoveva es reconocida y proclamada; Golo es condenado y se encuentra el anillo en el vientre de un pez. Sin embargo, la joven muere al poco tiempo, tras lo cual la corza se deja morir sobre su tumba.

El relato construye literariamente temas muy extendidos en la Francia medieval y de los que nos hemos ocupado en el capítulo 1, al referirnos a los ciclos de “La Gageure”, de “La doncella sin manos” y el de “La esposa calumniada” a los que se suma el motivo característico del animal providencial con el que la santa ha sido a menudo representada, tal como ilustra Marie-Dominique Leclerc en su trabajo sobre “Geneviève de Brabant dans l’imagerie populaire” (1992: 91):

On pourrait, sans exagération, envisager l’idée de composer un véritable petit Musée Geneviève de Brabant en y réunissant tout ce que cette légende a inspiré à notre art populaire: livres, complaintes, images gravées sur bois, sur cuivre, images coloriées d’Epinal, bibelots, dessus de pendules dorés, et plus près de nous, naïves lithographies, enfin chromos du XIX^e siècle. Toute une bibliothèque et toute une iconographie, qui nous ramènent sans cesse Geneviève éplorée et sa biche fidèle.

III. Las inocentes perseguidas en los cuentos de hadas

El “cuento de hadas” es un género moderno con características específicas que lo diferencian del “cuento folclórico”, cuya materia comparte. Se trata de textos que han sido escritos por un autor identificable y que presentan un grado de artificiosidad y elaboración literaria mayor que el cuento folclórico proveniente de un acervo comunitario. Sin embargo, no es un género independiente, ya que solo puede entenderse y definirse a partir de su relación con los relatos orales, que adapta y remodela de acuerdo con la poética del autor. Durante su larga evolución, esta literatura se ha caracterizado, precisamente, por la apropiación de materia folclórica —sean motivos, signos o temas— para enriquecerla al combinarla con elementos procedentes de otros géneros literarios. Pese a que se trata indudablemente de un género en esencia moderno, gran parte de su sustancia narrativa está presente en los textos medievales, sin que por ello podamos hablar de la existencia en ese período de

formas genéricas definidas como *fairy tales* en sentido estricto tal como las entendemos en la actualidad (Zipes, 2000).

Las colecciones de cuentos enmarcados de los siglos XIII y XIV como el anónimo *Novellino* o las *novelle* del *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, así como los *Canterbury tales*, de Geoffrey Chaucer, conformaron un terreno propicio en el cual los cuentos de hadas habrían de sentar sus bases. Serán, en efecto, los relatos recopilados por Straparola, las *Piacevoli Notti* (*Doralice*, primera noche, fábula IV, de 1550) y Basile, *Il Pentamerone*, los que con mayor claridad pueden visualizarse como marcas específicas que permiten recrear la formación de este género, sobre todo este último, también conocido como *Lo cunto de li conti* —en napolitano— y que se considera la primera colección enmarcada de cuentos de hadas de la Europa occidental (Canepa, 1997: 37; Croce, 1911: 51-52). De mediados del siglo XVII, el corpus que reúne Basile se compone de cincuenta relatos de los cuales el marco es asimismo un cuento de hadas.⁵ Varias historias de *Il Pentamerone*, como el relato de *Cenicienta* (I, 6: *La Gatta Cennerentola*), *Rapunzel* (II, 1: *Petrosinella*), *Blancanieves* (II, 8: *Schiavottella*), *La Bella Durmiente* (V, 5: *Sole, Luna e Talia*), *La Doncella Manca* (III, 2: *La Penta Manomozza*), *Piel de Asno* (II, 6: *L'Orza*), *Madre Nieve* (III, 10: *Le tre fate*) fueron adaptadas más tarde por Charles Perrault y los hermanos Grimm,⁶ aunque la denominación “cuentos

⁵ Zoza es una melancólica princesa incapaz de reír; jamás pudo hacerlo pese a que su padre le ha llevado a la corte acróbatas y payasos. Un día ve por su ventana a una anciana caerse y eso le produce risa, pero la anciana, que era una bruja, le echa una maldición: solo podrá casarse con el príncipe Tadeo que está enterrado durmiendo, también a causa de un hechizo, y solo despertará si una mujer llena tres cántaros con sus lágrimas. Cuando la princesa está por completar el desafío, una esclava le roba los recipientes y logra así casarse con Tadeo. Durante su embarazo, la esclava, ahora reina, desea que le cuenten historias y el rey convoca a diez mujeres para que la entretengan con sus relatos. El último día Zoza cuenta su propia historia como última *novella*, y así el rey se entera de la verdad, condena a muerte a la intrusa y se casa con Zoza.

⁶ Las transformaciones que operaron estos autores sobre los relatos fueron considerables. Martyn Lyons (2012: 168-169) explica que Perrault tomaba cuentos de la tradición oral y los reformulaba “para que se ajustaran a la estética clásica de la racionalidad y la decencia moral. (...) Algunos de ellos tenían su origen en la literatura erudita, como el *Decamerón* o el *Pentamerón*; pero otros como *Le Petit Chaperon Rouge*, no tuvieron una versión escrita hasta el año 1697. En manos de Perrault, la literatura oral —o el etnotexto— fue elevada al estatus de literatura y la hizo apta para el consumo cortesano”. Más adelante reflexiona: “Las adaptaciones de Perrault cruzaban la borrosa frontera entre la cultura popular y la cultura de la elite. Puso la tradición oral por escrito, y luego devolvió a esas versiones escritas su tradición oral para que volvieran a ser narradas” (*idem*: 170). Respecto de los hermanos Grimm, ellos “también se valieron de la tradición oral cuando introdujeron nuevas modificaciones al corpus escrito de los cuentos populares europeos (...) no solo adaptaron esa antigua tradición sino que continuaron adaptando sus propias adaptaciones. Entre la primera edición de su compilación, publicada en 1812, y la quinta edición, en 1843, introdujeron un gran número de cambios en los textos”. Muchos de los clichés del cuento de hadas se deben a este trabajo decimonónico de

de hadas” (*contes de fées*) se la debemos a Madame d’Aulnoy (fines del siglo xvii).⁷

Con todo, según la perspectiva de André Jolles (1972: 173), solo a partir de la colección *Kinder-und Hausmärchen* en dos tomos, publicada por los hermanos Grimm entre 1812 y 1814, esta narrativa adquirió el sentido de una forma literaria determinada y comenzó a concebirse como un concepto unificado que sentó las bases para las posteriores colecciones. La enorme resonancia de esta vasta obra (varias veces editada y reeditada) en la cultura europea la erigió como modelo para las sucesivas recolecciones de relatos que se llevaron a cabo en los distintos países (Gatto, 2006: 13).⁸

En lo concerniente al corpus de relatos que nos ocupa, el de las “Inocentes perseguidas”, una primera clasificación podría basarse en la que proponen Aarne y Thompson (AT) en 1961, quienes, partiendo de esquemas estructurales similares y de la recurrencia de una serie de motivos, establecen una tipología del cuento tradicional sobre la base de un corpus de relatos prototípicos. Esta sistematización, en la que nos detendremos brevemente, nos servirá en principio para ubicar, comprender pero asimismo reordenar el corpus de las “Inocentes perseguidas” el cual, a nuestro entender, no ha sido debidamente identificado ni clasificado.

El material con que trabajan los folcloristas de la escuela finesa —unos dos mil quinientos relatos— está ordenado conforme a cinco secciones:

- I. Cuentos de animales;
- II. Cuentos folclóricos ordinarios;
- III. Chistes y anécdotas;

reformulación, aunque, como se verá, se han mantenido los rasgos esenciales en la estructura narrativa y configuración del modelo de heroína inocente perseguida.

⁷ Precisamente, tal como subraya Zipes (2014: 61), “la dificultad de definir el cuento de hadas surge del hecho de que los cuentistas y escritores nunca usaron el término hasta que D’Aulnoy lo acuñara en 1697, cuando publicó su primera colección de cuentos” aunque la autora “no escribió ni una sola palabra explicando por qué usó el término”.

⁸ Pese a la diferencia geográfica, cronológica y cultural, la Francia de Richelieu (siglo xvii) en la que trabajó Charles Perrault, quien fue miembro de la Academia Francesa, como la Alemania de Bismarck (siglo xix) de la época de Jacob y Wilhelm Grimm, comparten el afán de unificación de sus respectivas lenguas nacionales: en Francia el dialecto parisino se convierte en lengua oficial para esa época, y en Alemania los hermanos Grimm crean el diccionario de la lengua alemana más completo de la historia (en dieciséis tomos). La labor de recolección y preservación del material etnográfico parte del mismo espíritu.

- IV. Cuentos de fórmula y
- V. Cuentos no clasificados.

Los cuentos pertenecientes a nuestro corpus integran la segunda sección (Cuentos folclóricos ordinarios), que reúne unos novecientos relatos. Esta segunda parte es la más compleja y se subdivide, a su vez, en cuatro:

- A. Cuentos de magia;
- B. Cuentos religiosos;
- C. Novelas (cuentos románticos) y
- D. Cuentos del ogro estúpido.

De estas cuatro secciones, solo la A presenta, por su parte, siete subítems, de acuerdo con la índole de lo sobrenatural:

- adversarios sobrenaturales (del 300 al 399);
- esposo (a) u otro pariente sobrenatural o encantado (del 400 al 459);
- tareas sobrenaturales (del 460 al 499);
- ayudantes sobrenaturales (del 500 al 559);
- objetos mágicos (del 560 al 649);
- poder o conocimiento sobrenatural (del 650 al 699) y
- otros cuentos de lo sobrenatural (del 700 al 749).

Por último, en “Otros cuentos de lo sobrenatural”, se especifica que del 705 al 712 corresponden a “La esposa o doncella ahuyentada”. La lista incluye los siguientes cuentos:

- 705: *Nacida de un pez*
- 706: *La doncella sin manos*
- 706A: *La ayuda de la estatua de la Virgen*
- 706B: *El regalo para el amante*
- 706C: *El padre lascivo como perseguidor de la reina*
- 707: *Los tres hijos dorados*
- 707A: *La introducción a los tres hijos dorados*
- 707A*: *La virgen va a dar a luz*
- 707B*: *El esposo errante*
- 708: *El niño maravilloso*

708A*: *La muchacha de la rosa y la reina*
709: *Blancanieves*
709A: *La hija de la cigüeña*
710: *El hijo de nuestra señora*
711: *La gemela hermosa y la fea*
712: *Crescencia*

Al tratarse la obra de Aarne y Thompson de una tipología tan general, que no hace foco en nuestro corpus sino que está regida por otros principios clasificatorios, como por ejemplo la intervención o no de lo sobrenatural, solo nos sirve en parte, ya que varios de los relatos de “inocentes perseguidas” se hallan dispersos en otras secciones. Es necesario, pues, retomar esta propuesta para identificar y reordenar nuestros cuentos. Ya Ilana Dan, en su artículo “The Innocent Persecuted Heroine: An Attempt at a Model for the Surface Level of the Narrative Structure of the Female Fairy Tale” (1977), haciéndose eco de la propuesta de pensar el ciclo de las heroínas inocentes perseguidas como un género en sí mismo que había lanzado Aleksandr Isaakovich Nikiforov en 1927, intentó describir las características específicas del corpus en cuestión señalando como rasgo común la doble persecución de la heroína: primero en la casa paterna, luego en su hogar de casada. Así, procedió a identificar cuatro grupos o cuentos-tipo:

403: *La novia negra y la novia blanca*
706: *La doncella sin manos*
712: *Crescencia*
883A: *La inocente doncella calumniada*

Vemos, en primer lugar, que los cuentos-tipo 706 y 712 conforman dos líneas separadas y que, por otro lado, se omiten los relatos agrupados alrededor de *Cenicienta* (510A) y *Piel de Asno* (510B) que bien podrían, de acuerdo con el criterio propuesto, considerarse paradigmáticos de un quinto conjunto aquí ausente.

Sobre la base de una matriz narrativa común, otros autores insistieron en hablar del corpus como un género en sí mismo. Fue de hecho este uno de los ejes temáticos

que se desarrollaron en el número especial de la *Western Folklore* 52, 1, publicado en 1993, *Perspectives on the Innocent Persecuted Heroine in Fairy Tales*, dedicado íntegramente a estos relatos y en el que participaron, además de Swann Jones, Cristina Bacchilega, Jack Zipes y Daniela Perco, entre otros.⁹

En su artículo sobre “The Innocent Persecuted Heroine Genre: An Analysis of Its Structure and Themes” (1983), Steven Swann Jones retomó la perspectiva de Nikiforof para ampliarla. Sugirió un corpus mucho mayor de cuentos que comparten un mismo esquema. Su lista (*idem*: 14-15), de veintiún relatos, fue numerada de acuerdo con la clasificación universal de Aarne-Thompson e incluye los siguientes cuentos-tipo:

- 310: *Rapunzel*
- 403: *La novia negra y la novia blanca*
- 410: *La bella durmiente*
- 437: *La novia sustituida*
- 450: *El hermanito y la hermanita*
- 480: *Madre Nieve (Hildegarde)*
- 500: *Rumpelstinskin o El duende saltarín*
- 510A: *Cenicienta*
- 510B: *Cenicienta y el gorro de juncos*
- 511: *Un ojito, dos ojitos y tres ojitos*
- 533: *La pastora de ocas*
- 705: *Nacida de un pez*
- 706: *La doncella sin manos*
- 707: *Los tres hijos dorados*
- 709: *Blancanieves*
- 710: *La hija de la Virgen María*
- 712: *Crecencia*
- 870: *La doncella Maleen*
- 870A: *La novia sustituta en el lecho del príncipe*
- 883A: *La inocente doncella calumniada*
- 923: *La pastora de ocas en la fuente*

⁹ El volumen especial está compuesto por los siguientes artículos: C. Bacchilega, “An Introduction to the ‘Innocent Persecuted Heroine’ Fairy Tale” (1-12); S. Swann Jones, “The Innocent Persecuted Heroine Genre: An Analysis of its Structure and Themes” (13-42); J. Zipes, “Spinning with Fate: Rumpelstiltskin and the Decline of Female Productivity” (43-60); W. F. H. Nicolaisen, “Why Tell Stories about Innocent, Persecuted Heroines?” (61-71); D. Perco, “Female Initiation in Northern Italian Versions of ‘Cinderella’” (73-84) y E. Panttaja, “Going up in the World: Class in ‘Cinderella’” (85-104).

La folclorista decimonónica Marian Roalfe Cox (1967, xlvi-lxvi) fue la primera investigadora que estudió la proximidad entre el cuento tipo 706 y el de “Cenicienta”. Más tarde, Gutiérrez Sánchez (1993: 160) propondrá un esquema narrativo del cuento de la *Cenicienta* planteándolo como prototípico para todos los relatos de doncellas perseguidas. Todos ellos son, “en una u otra forma, ‘cenicientas’”, en virtud de sus rasgos comunes: a) tras su “delito” son marginadas: abandonadas en el bosque, cuidadoras de pavos, sirvientas maltratadas, emparedadas, mudas; b) en su huida suelen adoptar disfraces “cuyo denominador común es el horror, la repugnancia o la suciedad: ‘toda-clase-de-pieles’, piel de vieja, piel de asno, envueltas en un ‘cuerpo’ de madera, harapos, falsos piojos, encerradas en un candelabro, etc.”; c) el silencio o mutismo: la heroína oculta su origen y las acciones que han dado lugar a su actual situación.

Swann Jones, por su parte, trabaja el corpus de inocentes perseguidas como una unidad y no lo subdivide. Además de compartir varios motivos, todos estos relatos mantienen, según su lectura, un esquema estructural común que incluye tres actos principales (si bien no todos los cuentos presentan los tres actos, suelen figurar al menos dos): el primer acto nos introduce en la situación familiar inicial de la heroína y su vida en la casa paterna, donde a menudo es víctima de envidia, ambición, sobreprotección o hay miembros de la familia que le son hostiles por otros motivos; en el segundo acto la muchacha encuentra un compañero y el drama entonces se centra en los obstáculos que interfieren en su deseo de unión, y concluye con el matrimonio de la pareja; al tercer acto corresponden las dificultades de la heroína en su hogar de casada, desde donde es desplazada, víctima de una persecución, generalmente luego de haber tenido uno o más niños.

Considerando esta situación, proponemos una lista más completa de los cuentos de hadas (*véase tabla*) que pueden considerarse pertenecientes al corpus de “Inocentes perseguidas” dado el esquema narrativo que comparten (y que analizamos en el capítulo 5) pero —y este es el punto central— fundamentalmente por la presencia de una misma matriz en la construcción del modelo heroico femenino que

se desprende, precisamente, de la especificidad de su estructura narrativa. Nuestro estudio implica, en este sentido, una nueva mirada sobre este asunto, ya que no pretende limitarse a identificar patrones comunes y clasificar los relatos en función de ellos. La relevancia estará determinada por el grado en que en esos patrones particulares encontremos la clave que determina un modelo específico de representación de lo femenino.

Los cuentos de “Heroínas inocentes perseguidas”

<p>310: <i>Rapunzel</i> 313: <i>La huida mágica</i> 313E: <i>La muchacha huye del hermano que quiere casarse con ella</i></p>
<p>403: <i>La novia negra y la novia blanca</i> 410: <i>La bella durmiente</i> 437: <i>La novia sustituida</i> 450: <i>El hermanito y la hermanita</i> 451: <i>Seis cisnes / Doce hermanos (La doncella busca a sus hermanos)</i></p>
<p>480: <i>Madre Nieve (Hildegarde)</i></p>
<p>500: <i>Rumpelstinskin o El duende saltarín</i> 510: <i>La novia verdadera</i> 510A: <i>Cenicienta</i> 510B: <i>Piel de Asno o Bestia Peluda</i> 511: <i>Un ojito, dos ojitos y tres ojitos</i> [533: <i>La pastora de ocas</i>]</p>
<p>705: <i>Nacida de un pez</i> 706: <i>La doncella sin manos</i> 706A: <i>La ayuda de la estatua de la Virgen</i> 706B: <i>El regalo para el amante</i> 706C: <i>El padre lascivo como perseguidor de la reina</i> 707: <i>Los tres hijos dorados</i> 709: <i>Blancanieves</i> 710: <i>La hija de la Virgen María</i> 712: <i>Crescencia</i></p>

870: <i>La doncella Maleen</i>
870A: <i>La novia sustituta en el lecho del príncipe /Niña cuida gansos</i>
872: <i>El hermano y la hermana</i>
883A: <i>La inocente doncella calumniada</i>
883C: <i>La muchacha inocente desacreditada</i>
887: <i>Griselda</i>
896: <i>El santo lujurioso y la doncella en la caja</i>
897: <i>La huérfana y sus cuñadas crueles</i>
898: <i>La hija del sol</i>
899A-F: Varios cuentos de doncellas expulsadas o apenadas
923: <i>La pastora de ocas en la fuente</i>

IV. El cuento-tipo 706 en la tradición oral

Así como muchos de los relatos de inocentes perseguidas pervivieron hasta nuestros días en forma de cuento de hadas, es también considerable —aunque bastante más difícil de cuantificar— el número de los que se mantuvieron vigentes en la tradición oral. Particularmente el de *La doncella sin manos* encontró una amplia difusión no solo en Europa sino también en África y América. La recolección y puesta por escrito del acervo cuentístico nacional nació como tendencia que cobró rápido vigor durante el siglo XIX en Europa y su primer gran exponente fue, como se dijo, el de los hermanos Grimm.¹⁰ A partir del interés suscitado por su trabajo, el afán de compilar la narrativa oral se fue propagando en los distintos países europeos y del mundo entero. El impulso romántico y la constitución de la ciencia del folclore, en la segunda mitad del XIX, sentaron las bases para que se pusiera en movimiento una cantidad de

¹⁰ Suele hablarse de su colección, precisamente, como la primera con *intención científica*, aunque algunos autores, como Martyn Lyons (2012: 170-171), cuestionan el verdadero alcance de esta denominación para el trabajo realizado por los hermanos Jacob y Wilhelm: “Los autores querían encontrar para Alemania una cultura popular única en la que pudiera basarse la literatura nacional. Se dispusieron a transcribir cuentos orales recogidos de narradores campesinos. Esa, al menos era la teoría y la intención. En la práctica, seguramente encontraron sus fuentes en el estrecho círculo de amigos y parientes que vivían en Hesse, ninguno de los cuales era de origen campesino. Algunos eran descendientes de colonos hugonotes franceses, a través de quienes muy posiblemente se filtraron las historias de Perrault”.

viajes y misiones hacia los pueblos más remotos del mundo en busca de material narrativo para el trabajo de campo y se crearan diversas sociedades de folclore.

El pormenorizado estudio que realizó Hermann Suchier (1884: lviii-lxv) de la tradición escrita y oral del cuento, y que desarrolla en su introducción a la edición de *La Manekine*, de fines del siglo XIX, será sin duda un referente ineludible para toda la crítica y los estudios posteriores. Allí el filólogo vincula los últimos textos de la serie literaria medieval —la mayoría pertenecientes a la tradición italiana— con los cuentos populares *aún vivos* y recogidos en trabajos de campo. Señala versiones folclóricas de todo el mundo recuperadas en la escritura de diferentes compilaciones modernas: una gaélica, siete alemanas, seis francesas, una catalana, nueve italianas, una en lengua retorromana, una rumana, una lituana, cuatro rusas, dos serbias, una griega, dos finlandesas, tres en tártaro, una árabe y una en swahili. A la labor de Suchier siguieron numerosos inventarios y compilaciones del cuento-tipo 706 en el ámbito europeo y fuera de él, entre los que se destacan los de Alfred B. Gough (1902); Heinrich Daümling (1912) y, quizá la más completa, la de Johannes Bolte y Jiří Polívka (1913-1931).

En España, las figuras de Antonio Machado y Álvarez, Fernán Caballero y Ramón Menéndez Pidal fueron pioneras en la investigación y el trabajo con materiales narrativos tradicionales. En lo concerniente al cuento que nos convoca, Aurelio M. Espinosa (1924) efectuó, a comienzos del siglo XX, uno de los estudios más exhaustivos sobre el cuento popular español y su labor fue continuada por su hijo homónimo; debe destacarse también en el ámbito ibérico el trabajo realizado por Aurelio de Llano Roza Ampudia (1925) con sus *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*. Solo a título de mención¹¹ y a propósito de los *corpora* que incluyen el cuento tipo 706 (*La doncella sin manos*), destacamos el trabajo de Alessandro D'Ancona (1863) y Alessandro Wesselofsky (1866) para el ámbito italiano, y de Jean Fleury (1886), Emmanuel Cosquin (1886) y Paul Delarue y Marie-Louis Tenèze con su completo *Catalogue du conte populaire français* (1966) para Francia.

¹¹ Hélène Bernier (1971: 174-183) anexa en su estudio un listado bibliográfico muy completo de las compilaciones modernas de cuentos tradicionales que incluyen el relato tipo 706 en los distintos países. Tanto es así que su investigación constituye un referente ineludible para cualquier trabajo sobre esta materia folclórica y a esas páginas remitimos para completar el mapa de las publicaciones.

Ya fuera de Europa, para el estudio de las versiones tradicionales del África, el trabajo más relevante hasta el momento ha sido el de Suzanne Ruelland (1973), quien transcribe, traduce y analiza un corpus de diecinueve versiones registradas a comienzos del siglo xx. Algunos de los relatos que compila la investigadora presentan semejanzas respecto de los europeos y/o de las versiones americanas. Por ejemplo, en el cuento 10 (kabyle) (*idem*: 50-52) la maldición que la doncella le echa a su hermano luego de que este le corta la mano es análoga al motivo de la espina;¹² luego de ella, el muchacho sufre un mal en las rodillas que le impedirá caminar hasta que la niña recupere su mano (*idem*: 2.58, 50). Asimismo, en el cuento 11 (swahili) el modo en que la joven recobra el miembro: cuando, al bañarse en un lago, pierde a su hijo y por consejo de una serpiente hunde el muñón en el agua, tras lo cual recupera su mano y a su niño (*idem*: 2.66, 54).

De la literatura crítica que trabaja sobre las vertientes orales del relato de *La doncella manca* en América se destacan los trabajos de Hélène Bernier (1971) y Carol Harvey (2000a) para el mundo francófono, y los de J. N. Lincoln (1936) y John Warren Knedler (1942) para las versiones hispanoamericanas. El relevamiento de Bernier incluye treinta y cinco versiones tomadas en regiones canadienses colonizadas por Francia a partir del siglo xvii como Nueva Brunswick, Nueva Escocia y Quebec; en regiones francófonas de dos estados norteamericanos, Rhode Island y Louisiana, y en dos tribus amerindias, micmacs e iroqueses. El motivo de la espina, frecuente en este corpus¹³ y ausente en la mayoría de las versiones europeas, condujo a la autora a concentrarse en los cuentos irlandeses, tras lo cual pudo constatar que este es

¹² Nos detendremos sobre este motivo en nuestro comentario de las versiones sudamericanas de Chile y la Argentina, páginas 308 y ss.

¹³ El corpus norteamericano mantiene el siguiente esquema: la heroína es falsamente acusada por su cuñada y mutilada por su hermano, quien luego de cortarles los brazos y abandonarla en el bosque, se clava una espina en el pie que no deja de crecerle. La niña se casa con un príncipe, pero cuando sus hijos nacen, vuelven a calumniarla y debe huir. Al final, recupera los brazos, encuentra a su esposo, le quita la espina a su hermano y su cuñada es castigada. Dice Hélène Bernier (1970: 100): “Le trait de l’épine, se situe à la fin du premier épisode. La classification Aarne-Thompson n’en fait aucune mention, au type 706. Et pourtant on le trouve dans vingt et une versions nord-américaines et dans quinze versions de France. Transmis avec une remarquable uniformité, il se présente ordinairement ainsi : C: Après son crime, une épine s’enfonce dans le pied (ou la jambe) du coupable qui est obligé de s’aliter; Cl: *idem*, dans sa main; C2: l’héroïne lui prédit qu’il ne pourra en être délivré que par elle; C3: lorsque ses bras auront repoussé; C4: et l’épine, prenant racine dans la chair, grandit démesurément”.

compartido por las tradiciones canadiense, bretona e irlandesa. Harvey, por su parte, menciona el cuento de *La Belle-sans-mains*, registrado en 1965 en la península de Gaspésie, al sudeste de Quebec (Canadá), una variante recogida por el etnólogo y folclorista Germain Lemieux, y *L'histoire de Sainte Geneviève*, relato de Louisiana recolectado por el folclorista Barry Jean Ancelet en 1994.

Como ya hemos enunciado en la presente investigación, hay una serie de motivos más característicamente frecuentes de los relatos en sus versiones orales y otros muy recurrentes en las versiones literarias medievales que se hallan ausentes del cuento moderno. La cuestión del incesto, por ejemplo, que es un motivo nodal en una considerable cantidad de versiones vernáculas, no suele encontrarse en el cuento tradicional oral. Existe, por otra parte, una tendencia a reemplazar los elementos más ligados a lo maravilloso o lo milagroso, afines a la literatura medieval, por otros de corte más realista. Así, en lugar de la milagrosa supervivencia en el mar, en una embarcación sin vela ni timón como la que ocurre —por caso— en *La Manekine*, la heroína de los relatos modernos queda abandonada en un bosque o un jardín donde, aun carente de brazos, puede alimentarse consumiendo directamente con su boca los frutos de los árboles; en ocasiones es asistida para comer por un perro u otro animal (motivo característico, como hemos visto, de la historia de Genoveva de Brabante).¹⁴

Estas premisas alientan a Hélène Bernier (1971: 134) a postular que el cuento de *La doncella sin manos* en América del Norte no manifiesta vínculos con la tradición escrita vernácula —caracterizada por el amor incestuoso del padre— ya que solo dos de entre treinta y cinco versiones orales de las que analiza la investigadora canadiense la presentan. Respecto del otro motivo: la expulsión y el abandono en el mar de la heroína frecuente en las versiones literarias, la autora observa que el exilio en el bosque solo figura en dos obras escritas en el Medioevo, indicio de una influencia perceptible en la tradición oral norteamericana: se trata de *La belle Hélène de Constantinople*, muy difundida a través de la literatura de *colportage*, y la tardía *Vie de Geneviève de Brabant* “où les conteurs puisaient des détails sur l'existence de

¹⁴ Tal como señala Suchier (1884: lxxj), muchas de las versiones orales dejan ver una suerte de huella de ese pasaje por el mar cuando, antes de producirse el reencuentro con su esposa, el marido debe atravesar un río que rodea la casa donde ella habita con su hijo (varios ejemplos de este tipo podremos encontrar en las versiones sudamericanas del cuento (véase “Anexo”, página 294).

l'héroïne dans la forêt, détails qui permettaient les amplifications romanesques si goûtées des auditeurs de contes longs”.

A propósito también de estas distinciones entre versiones literarias y versiones orales, Juan Carlos Busto Cortina publicó en 1999 un minucioso estudio acerca de los cruces producidos en la Edad Media entre la tradición literaria oriental y la occidental en lo que respecta al cuento tipo 706 y halló numerosos puntos de convergencia (los cuales no siempre fueron demasiado atendidos por la crítica especializada). En referencia a los motivos nucleares, el autor puntualiza que en términos generales las versiones de procedencia oriental (salvo por el motivo del incesto, que aparece en las versiones moriscas) “se hallan más cerca de las versiones orales que de las literarias”. Señala entonces los motivos que “solo ocasionalmente encontramos en las escritas” (Busto Cortina, 1999: 409-411):

- (1) el padre quiere impedir que su hija rece o que dé limosnas,
- (2) el crimen lo desencadenan los celos de la madrastra,
- (3) el hermano le corta los brazos,
- (4) la madrastra ordena cortarle los brazos,
- (5) el sirviente se contenta con cortarle las manos,
- (6) después de su crimen, una espina se clava en el pie (o en la pierna) del culpable, el cual deberá permanecer tumbado.

Efectivamente, podemos constatar, en consonancia con el planteo de Busto Cortina, numerosos puntos de contacto, por ejemplo, entre el *Relato en que se demuestra la virtud y la utilidad de la limosna*, perteneciente a las *Mil y una noches* (noche número 348), y versiones recogidas en América del Sur. El cuento de procedencia oriental trata sobre una mujer que, apiadada ante la súplica de un mendigo, desobedece el mandato real y da limosna, motivo por lo cual se le cortan ambas manos como castigo. Abandonada en el desierto junto a su hijo, al arrodillarse a la vera de un río a beber, el niño cae al agua. En ese momento pasan dos hombres que, invocando a Dios, logran salvar al niño y entonces reaparecen las manos de la joven.

En el ámbito hispanoamericano, la investigación del cuento tradicional cobró un fuerte impulso a partir del trabajo promovido por sociedades científicas,

fundamentalmente de los Estados Unidos (American Folklore Society) y Chile (Sociedad de Folklore Chileno), que favorecieron la recolección de narrativa folclórica española y americana. En lo que respecta específicamente a nuestro cuento, merece destacarse el trabajo de John Knedler (1942) y estudios específicos sobre versiones chilenas (R. Lenz, 1912; Y. Pino Saavedra, 1961), portorriqueñas, antillanas (A. Mason y A. M. Espinosa, 1924 y 1926) y del Brasil (S. Romero, 1897).

En cuanto a las versiones argentinas del cuento de *La niña sin brazos*, a las ocho que integran los *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, publicadas en once tomos en 1980 por Berta Vidal de Battini, debemos añadir las recopiladas por María Inés Palleiro (1992), María Ynés Raiden de Núñez (1985), Julián Cáceres Freyre (2003) y una variante del cuento que figura en *Cuentos folklóricos de Argentina* compilados por Susana Chertudi (1960). El estudio de estas versiones recogidas en la Argentina —y desde ya su conexión con el contexto mayor de tradiciones orales hispanoamericanas y europeas, así como con las versiones literarias medievales— constituye un campo completamente inexplorado hasta la presente investigación. Hemos considerado que un aporte de esta índole merecía tratarse en forma específica, por lo que nos abocaremos a él en profundidad en un “Anexo” especial de esta tesis, donde asimismo presentaremos una sinopsis de las versiones argentinas.

**SEGUNDA PARTE:
LA HEROÍNA**

5

ESTRUCTURA Y CONFIGURACIÓN HEROICA

Los denominados “cuentos de hadas” constituyen una verdadera síntesis de las tradiciones orales y escritas que han ido conformando una textualidad como la que intentamos abordar. Asimismo, la homogeneidad que nos brinda un corpus cuantitativamente amplio de relatos de este género como el de los hermanos Grimm, que comparten autor, época, ámbito geográfico y patrón genérico, nos despeja el camino que nos hemos propuesto para intentar identificar los trazos esenciales del modelo literario de las heroínas perseguidas. En cierta forma, y más allá de las transformaciones (en muchos casos más bien manipulaciones de carácter moralizante para el público infantil, cuando no meras deformaciones comerciales) por las que han pasado estos relatos a lo largo de los siglos, su misma estructura nos revela un sentido que, pese a haber trascendido las fronteras del tiempo, las particularidades de género y las modas literarias, permanece intacto.

Estudiaremos el esquema narrativo de un corpus de relatos de inocentes perseguidas de los hermanos Grimm (AT310, AT403, AT410, AT451, AT480, AT510, AT510A, AT510B, AT 511, AT533, AT706, AT707, AT709, AT712, AT870) a fin de identificar ciertos rasgos narrativos esenciales enraizados en el esquema estructural del relato y que, conforme a los distintos núcleos de significación, nos permitan definir un prototipo de nuestro modelo de heroína inocente perseguida.

Ya desde sus inicios, el estructuralismo, sobre todo con la propuesta de Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1928) —que elaboró sobre la base de 110 cuentos maravillosos del folclore ruso—, ha señalado cómo a través del estudio de la forma pueden extraerse leyes tan precisas como las que gobiernan a los organismos vivos. El planteo, por demás conocido, se basa en el estudio de los núcleos estructurales

básicos del relato, que Propp llama “funciones” (establece 31 en total); por ejemplo, “casamiento del héroe” o “victoria del héroe”, un esquema que posteriormente fue simplificado por Greimas en su *Semántica estructural* (1976). El abordaje estructural, postula Propp, es condición necesaria para el estudio histórico y temático de los cuentos (en alusión a la escuela finesa que representan Aarne y Thompson, con la que polemiza [1985: 17-28]). Su obra posterior, *Las raíces históricas del cuento*, publicada en 1946 y en la que interpreta las “funciones” en clave etnográfica, puede considerarse, entonces, como una etapa que completa su modelo.

Valiéndonos de la clasificación de Aarne-Thompson, proponemos una lectura del corpus que, sin recurrir al esquema estructuralista clásico de las funciones, parte, como se verá, de la matriz narrativa caracterizada por la doble huida/exilio, rasgo esencial en la constitución del modelo de heroína. Dado que los denominados “cuentos de hadas” remiten de manera simbólica o arquetípica a las distintas etapas del desarrollo humano, en el corpus particular de las inocentes perseguidas podemos identificar una representación de los conflictos inherentes a la conformación de la identidad femenina, lo que se ve reflejado en la estructura misma de los relatos. Los cuentos que mantienen un esquema heroico femenino difieren de la estructura modélica que describe Propp basada en funciones en la medida en que la tipología correspondiente a “masculino” y a “femenino” trae aparejadas distinciones sustanciales respecto de las funciones centrales del relato.

El sentido que queda expresado en esta forma estructural determinada por el doble exilio y que es característica del ciclo de las inocentes perseguidas se organiza, precisamente, en función de los tres estadios de la vida de la joven: infancia, juventud y adultez/maternidad, con particular énfasis tanto en la transición entre uno y otro, como en el fuerte impacto emocional que tales pasajes tienen sobre la heroína (los cuales, como se verá más adelante, suelen imprimirse en la fisonomía de la joven). Se trata de los hitos que ancestralmente jalonan la biografía femenina y que son tematizados en estos relatos: fundamentalmente la identificación madre-hija, la rivalidad fraterna y el vínculo edípico (incestuoso) padre-niña, por un lado, y el despertar sexual, el encuentro amoroso y la descendencia, por el otro.

El corpus propuesto por Steven Swann Jones nos permite identificar una serie de motivos recurrentes que podremos ordenar en función de distintos núcleos temáticos, que agruparemos de la siguiente manera:

Primer exilio

1. Hostilidad en la casa paterna
2. Huida y pérdida/cambio en la identidad
3. Encuentro del amor y recuperación parcial de la identidad

Segundo exilio

4. Hostilidad en casa matrimonial
5. Huida
6. Reencuentro y reafirmación de la identidad

Tal como sugiere nuestro esquema, encontramos seis instancias de significado que a su vez conforman dos grupos temáticos (doble persecución): el primero integrado por 1, 2 y 3 y el segundo por 4, 5 y 6, que pasaremos a analizar.

I. Hostilidad en la casa paterna

Dos motivos son recurrentes en el inicio de los relatos de inocentes perseguidas: la madre (o madrastra) cruel y la entrega de la niña por parte del padre a un ser perverso (bruja o diablo). Entre ambos, una amplia gama de variantes y matices. El motivo de la madrastra cruel exige la figura de un padre viudo, débil y ausente, que, aunque de modo indirecto, también pacta y entrega a su hija. En los casos más explícitos, el padre entrega directamente a su hija: ya sea a una bruja, como ocurre en *Rapunzel* (AT310), donde el marido pacta cambiar a su hija por unas verdezuelas que su esposa deseaba con desesperación y que se hallaban en el jardín de la bruja, o al propio diablo, como en *La doncella sin manos* (AT706), que se inicia con el pedido del diablo al padre de que le entregue aquello que se encuentra detrás del molino a cambio de riquezas; este acepta creyendo que solo se trataba del árbol de manzanas cuando en realidad detrás del molino se encontraba la niña barriendo.

Muchos de nuestros ejemplos exponen una figura paterna que yerra o bien por carencia o bien por exceso. El sueño profundo de cien años en el que cae la Bella Durmiente (AT410) es producto del arte de un hada que quiere vengarse de la falta en la que ha incurrido el padre de la muchacha (no haberla invitado al banquete) y en *Seis cisnes* (AT451), los hijos del rey caen en desgracia en razón del pacto que su padre ha hecho con una vieja en el bosque, donde se había extraviado en el ardor de una cacería: ella solo le indicará cómo salir si acepta como esposa a su hija y esa será la causa del infortunio de toda la progenie. En el otro extremo, pero dentro de esta misma línea, encontramos situaciones de hostilidad directa, tal el caso del padre incestuoso en *Piel de asno* (AT510B) o el molinero de *La doncella sin manos* (AT706), que corta las manos de su hija para cumplir el pacto que ha hecho con el demonio, situación que nos remite a un incesto encubierto.¹

Tal como apunta Rodríguez Almodóvar (1989: 231), la cuestión del incesto que se pone de manifiesto en estos textos “representa, simboliza, el conflicto social entre endogamia y exogamia”. En este sentido, el de *La doncella sin manos* se erige como el cuento en el que más claramente se aprecia la cuestión inicial del incesto y sus consecuencias. Su significativa estructura es para el autor el punto de referencia a partir del cual pueden explicarse los otros cuentos de la misma familia con los que comparte un “prototipo semántico”.

Nuestro estudio (...) nos ha llevado a la conclusión de que [el de *La doncella sin manos*] es el cuento matriz de todas las Blancanieves y Cenicientas, en los que ya ha desaparecido la mutilación por completo, pero persiste la huida de la niña de un ambiente incestuoso y su recuperación social mediante un matrimonio exógamo. (*Ibid.*)

Como señalábamos más arriba, cuando no está engevecida por el deseo, la imagen paterna se presenta desdibujada de una manera tal que deja espacio a que la malvada madre sustituta despliegue todo su accionar en contra de la heroína. La frecuente polarización entre los dos personajes de la madre buena muerta y el de la madrastra cruel característica de los cuentos de hadas logra expresar narrativamente dos

¹ El motivo del incesto paterno, tan frecuente en los relatos literarios medievales de *La doncella sin manos*, se halla ausente en el cuento de los hermanos Grimm, como igualmente ocurre en la mayoría de las versiones modernas tradicionales. Al respecto, también conviene señalar el análisis de Almodóvar (1989, 138-139): “El agente mutilador será, según los casos, el propio padre (Grimm) o el demonio (nuestro arquetipo)”.

aspectos que conviven de modo conflictivo en el universo psicológico de la madre: el amor materno y la rivalidad con la hija.

Según Bruno Bettelheim (1994: 224), los conflictos existenciales aparecen camuflados o sutilmente insinuados en los cuentos de hadas de manera que, por ejemplo, en *Blancanieves* “el personaje femenino que siente celos no es la madre, sino la madrastra, y no se menciona en absoluto a la persona por cuyo amor ambas son rivales”.² En este sentido, el psicoanalista menciona una de las primeras versiones de este cuento en la colección de Basile, *La joven esclava*, que pone en evidencia “que la persecución de la heroína se debe a los celos de una madre (o madrastra) y su causa no es solamente la belleza de la joven muchacha sino el real o supuesto amor que el esposo de la madre (madrastra) profesa a la niña”. En esta línea de análisis, pero a propósito del cuento de *Cenicienta*, el autor (*idem*: 274) señala:

En muchas versiones de este ciclo de cuentos se insinúa el hecho de que la situación de Cenicienta es consecuencia de una relación edípica. En todas las historias divulgadas por Europa, África y Asia —en Europa, por ejemplo, en Francia, Italia, Austria, Grecia, Irlanda, Escocia, Polonia, Rusia y Escandinavia—, Cenicienta huye de un padre que pretende casarse con ella. En otra serie de cuentos también ampliamente difundida, el padre expulsa a la muchacha porque no lo ama como debiera (...). Así pues, hay muchos ejemplos del tema de “Cenicienta”, en los que su degradación —a menudo sin la presencia de ninguna madre (madrastra) ni hermana (hermanastra) en la historia— se debe a un vínculo edípico entre padre e hija.

La hostilidad en la casa paterna también se plantea en varios relatos a partir de la contraposición entre la imagen virtuosa de la heroína y la de sus hermanas (hermanastras) que son feas y malas y suelen actuar en complicidad con la malvada madrastra sometiendo a la joven a toda clase de tormentos y humillaciones. Entre los ejemplos más populares figura el de *Cenicienta*: del relevamiento de las trescientas cuarenta y cinco versiones que ha registrado M. R. Cox (1967) de este cuento, existen tres situaciones iniciales tipo: la primera se caracteriza por la heroína maltratada, en el segundo caso la heroína huye porque su padre quiere casarse con ella, mientras que en el tercero un padre cree que las muestras de afecto de su hija son escasas por

² En su análisis sobre “La fantasía de la madre perversa”, Bettelheim (1994: 77-85) explica cómo este aspecto de los cuentos de hadas los convierte en una forma de representación idónea para el público infantil (al que, de hecho, suele destinarse esta literatura fundamentalmente a partir de la obra de Charles Perrault) ya que resuelve una contradicción inherente al rol del progenitor de difícil comprensión para el niño.

lo que la destierra, condenándola a una posición social humillante. La más difundida de entre ellas es ciertamente la primera —probablemente gracias al éxito que tuvieron las versiones recopiladas por los hermanos Grimm—, que comienza con la madrastra y las hermanastras que le asignan tareas imposibles de cumplir.

El motivo de los celos de otras mujeres hacia la heroína perseguida se halla en versiones muy antiguas, como el relato de la heroína Rodophis —la “Cenicienta egipcia”— escrito por la poetisa Safo seis siglos antes de Cristo donde, capturada por piratas y tras haber sido vendida como esclava, la joven sufre el asedio de las otras siervas cautivas, envidiosas de su belleza y sus virtudes, hasta que gracias a la intervención de un halcón, su sandalia es transportada hacia la vivienda de un faraón que se enamora de ella. Asimismo la historia de Yeh-Shen, recogida alrededor de 850 d. C. por Tuan Ch’eng-shih, que trata de una jovencita muy maltratada y humillada por su madrastra y hermanastras, quienes la sometían a duras tareas hasta que, gracias a la ayuda de un pez, logra asistir a una fiesta elegantemente ataviada donde conoce a un rico señor que se enamora de ella (Tatar, 2003: 28-29). La rivalidad entre hermanas puede encontrarse en varios cuentos: en *La novia blanca y la novia negra* (AT403), por ejemplo, donde una mujer tiene una hijastra y una hija; a la primera se le conceden los dones de la belleza, la riqueza y la bondad mientras que la otra queda negra y fea; madre e hija no dejan de atormentar a la muchacha y de tenderle trampas con brujerías. *Madre nieve* (también conocido como *Hildegarde*, AT480) presenta asimismo la situación inicial de la madre con una hijastra bella y buena y una hija fea y malvada, a la primera se la carga con todas las tareas duras del hogar y se la manda a hilar hasta que sus dedos sangren. Finalmente, en *Un ojito, dos ojitos, tres ojitos* (AT511), una madre tiene tres hijas; la segunda es despreciada por sus hermanas por ser demasiado común, ya que solo posee dos ojos, mientras que una de sus hermanas tiene solo un ojo y la otra, tres.

II. Huida y cambio en la identidad

La hostilidad inicial provoca la expulsión de la doncella con la consecuente pérdida (parcial) de su identidad, inaugurándose una nueva etapa equivalente a una búsqueda individual. El alejamiento de la casa paterna nos remite a un proceso de

crecimiento arquetípico del desarrollo humano que implica despojarse de lo heredado para ir en busca del “sí mismo”, que consiste, en definitiva, en una exploración en la propia identidad. El relato no lo expresa de manera explícita, ya que se trata de textos que carecen de profundidad psicológica en el sentido de la novela moderna; sin embargo, pueden detectarse índices que nos remiten a ciertas formas —a menudo elementales— de introspección: son característicos de estas instancias el lamento solitario, los rezos, el soliloquio frente a la tumba de la madre o el encuentro con un agente que brinda una ayuda maravillosa (un hada, un ave u otros animales) para sortear las difíciles pruebas.

Esta circunstancia se representa espacialmente, mediante el alejamiento físico de la casa paterna y el posterior aislamiento. Es en este sentido como debemos interpretar el letargo de la Bella Durmiente, la falsa muerte de Blancanieves o el encierro en la torre de Maleen o Rapunzel; todos estos motivos son equivalentes, en cuanto a su significación, a la errancia solitaria en el bosque, el mar o el desierto de muchas de las heroínas literarias medievales.³ Como señala Girardot (1977: 281-282) a propósito del cuento de Blancanieves:

The moment of transition for a young girl into womanhood is ordinarily marked by the coming of the first bloody menstruation. Successful passage to adulthood and marriage, however, requires a preliminary separation or isolation from the ordinary world and usually involves a retreat from the village and family to the bush, forest, or some outlying area. There is also sometimes a special place (hut, house, etc.) of initiation where the young women are sequestered from the tribe.

El aislamiento no solo tiene que ver con una exploración en la propia subjetividad: es un apartamiento necesario para obstaculizar la mirada masculina sobre ese cuerpo que suscita el deseo, con el fin de preservar, cual tesoro, el bien de la virginidad.⁴ En

³ Tal como analiza Steven Swann Jones (1993: 31) respecto del motivo de la falsa muerte en este corpus, “Furthermore, the recurrence of motifs of the heroine’s dying or falling into a deathlike sleep suggests simultaneously the themes of psychological repression, social transformation, and existential anxiety”. Este motivo expresa, por un lado, la incapacidad de la heroína de enfrentarse con la realidad de la madurez y el matrimonio al quedarse dormida, como en *La Bella Durmiente y Blancanieves*. Al permanecer en su cápsula de cristal, la joven se encuentra protegida y aislada de los cambios que aún le resultan inquietantes y las emociones que estos le despiertan. Asimismo sugieren una transformación social desde la perspectiva antropológica del modelo de Gennep y Turner, de “muerte ritual” una figuración que facilita un cambio drástico de un estadio a otro. Finalmente, los estados de sueño profundo permiten tramitar subjetivamente la ansiedad existencial en la medida en que mediante tales trances se experimenta la liminidad de “la no existencia”.

⁴ Veronica Orazi (2000: 108) lee en estos relatos reminiscencias de rituales de iniciación sexual y es en

nuestro cuento paradigmático, el de *La doncella sin manos* en la versión de Grimm, una vez que el padre ha cortado sus manos, la niña le anuncia que no puede permanecer en su casa tras lo cual comienza su errancia solitaria. El rojo que se sobreimprime sobre el blanco en el tradicional motivo de Blancanieves (Z65.1. Rojo como la sangre, blanco como la nieve) alude precisamente a la irrupción abrupta de la pasión sexual que mancha la blanca pureza de la niña.

El proceso está acompañado por una transformación en la identidad de la heroína que sobreviene en el momento más crítico de su trayectoria y que suele ponerse de manifiesto a partir de la problematización de tres rasgos constitutivos de toda identidad: nombre, origen y apariencia. La negativa a responder la pregunta frecuentemente formulada por el príncipe (u otro) “¿Quién eres?” y “¿De dónde vienes?”, se corresponde con una metamorfosis física que impide cualquier reconocimiento, por lo menos ante la mirada común, ya que en todos los casos hay un rasgo (símbolo de su virtud) que persiste, un pequeño indicio del carácter noble de la heroína, de su belleza disimulada, que solo será visible a los ojos del pretendiente. Muchas veces ese rasgo persistente de la nobleza de la joven se simboliza mediante un anillo o alhaja que la heroína conserva como único lazo que la mantiene unida a sus tiempos pasados. Con pocas excepciones, no suele conocerse el verdadero nombre de las protagonistas de los cuentos de hadas de inocentes perseguidas. En algunos relatos, como *Piel de Asno* (*Bestia Peluda*) o la *Cenicienta*, el apodo de la heroína —que generalmente hace referencia a su degradación física— cobra en el relato una importancia trascendental: funciona como un señalamiento, una marca en lo exterior, de la crisis de identidad por la que transita la joven.

Los relatos imprimen una fuerza especial sobre este momento que se presenta como crucial en la búsqueda de la propia identidad, la experiencia de ruptura con el seno familiar (el nombre, lo heredado) para el ingreso en el mundo social (que en

este sentido como propone interpretar las persecuciones a la heroína. “La persecuzione sessuale costituisce quindi la funzione unica a predicato costante, tranne poche eccezioni, e impronta le diverse attestazioni, riconducibili alla medesima categoria classificatoria. Ciò che i personaggi attuano infatti è la persecuzione sessuale di una protagonista-vittima. Le differenze attraverso le quali questa si realizza non possono implicare una classificazione distinta del materiale analizzato.” Un rasgo común, agrega la investigadora, es la naturaleza incestuosa de tal persecución, por parte del padre o el cuñado de la heroína. “La pratica originaria del rito di iniziazione sessuale si riflette nelle numerose attestazioni del motivo, come conferma anche l’analisi narratologica; esse infatti documentano una persecuzione attuata ai danni della protagonista; più precisamente una persecuzione a sfondo sessuale, di tipo incestuoso. Questo dato, a prima vista accessorio, si rivela imprescindibile per il corretto inquadramento della questione.”

algunos relatos se da en términos de pasaje de la endogamia a la exogamia). Este momento transicional muchas veces toma la forma del desdoblamiento: el cambio de la identidad entre la heroína verdadera y una falsa que ocupa su lugar, tal como ocurre en *La novia negra y la novia blanca* (AT403), *La pastora de ocas* (AT533) o *La doncella Maleen* (AT870). También es el momento de la autodefinición (Piel de Asno, a quien llamarán “Bestia Peluda”, repite una y otra vez “Soy una pobre muchacha desvalida, abandonada de padre y madre”) aunque la mayoría de las veces la heroína opta por el incógnito y el silencio. Cada vez que el príncipe intenta saber quién es la bella muchacha que lo ha deslumbrado en el baile, Cenicienta calla, huye y se esconde. La heroína de *Seis cisnes* debe mantener su silencio, ocultando su identidad, para salvar a sus hermanos que han sido convertidos en cisnes, aun cuando su palabra podría salvarla de la muerte en la hoguera.

III. Encuentro del amor

En su mayoría, los relatos del corpus presentan un momento transitorio de bienestar equivalente a un orden restablecido con que suelen concluir los cuentos. Sin embargo, se trata de un (breve) periodo de sosiego, apenas un intervalo en la serie de desventuras por las que transita el personaje y que precede a la segunda gran crisis por venir: el segundo exilio. La imagen más ilustrativa de este tránsito efímero por la felicidad es el baile con el príncipe en *La novia verdadera* (AT510), en *Cenicienta* (AT510A) y en *Piel de asno* (antes de asistir a la fiesta, la doncella se quita la piel que la cubre, se limpia el hollín y se pone un deslumbrante vestido); asimismo el matrimonio con el rey y posterior embarazo en *La doncella sin manos* (AT706) representa un momento de esplendor relativamente breve que se mantiene hasta que el marido se marcha —generalmente a la guerra—; pero también los encuentros furtivos entre el príncipe y Rapunzel en la torre antes de ser descubiertos por la bruja (AT310) e incluso la armoniosa e idílica estadía de Blancanieves en la casa de los enanos del bosque (AT709) deben ubicarse en esta etapa intermedia.

En definitiva, se trata, en esencia, del hallazgo del amor, el encuentro con el príncipe que descubre a la joven y se enamora de ella a pesar de su baja condición, su aspecto demacrado, su silencio y su identidad no revelada. El monarca puede percibir

en ella signos que, si bien resultan invisibles para el resto de la sociedad, funcionan como una garantía de sus cualidades intrínsecas: su belleza oculta, su noble linaje escondido, etcétera. Por ello, acepta a la joven y se enamora de ella aun desconociendo su nombre y origen, aunque le falten sus manos o, como sucede en *La hija de la Virgen María* (AT710), a pesar de su aspecto salvaje, sus labios pegados y sus ropas raídas. Una situación similar ocurre en *Piel de Asno* cuando el rey quita de un tirón la piel animal que cubre a la niña dejando a la luz los dorados cabellos.

La llegada del amor, paso ineludible en toda esta narrativa de inocentes perseguidas, representa un hito trascendente en el trayecto biográfico de la heroína y marca el momento en el cual comienzan a asomarse —aunque en forma también esporádica— algunos trazos de su verdadera identidad, que se pone en evidencia en el momento preciso en que el príncipe o rey posa sus ojos sobre la muchacha: dado que el amor está equiparado con la nobleza, la mirada del príncipe es un reconocimiento (y una corroboración) de la naturaleza perfecta de la joven. Es ilustrativa de esta situación la escena en la que el monarca, mientras recorre el bosque para cazar, se siente atraído por el sonido de una voz, que reconoce como armoniosa y perfecta, y que le permite descubrir a la doncella que canta encerrada en la torre (*Rapunzel*, AT 310).

El estado de recuperación (parcial) del orden se alcanza, la mayoría de las veces, mediante la ayuda mágica (su equivalente en los relatos medievales suele ser el milagroso auxilio de Dios o la Virgen). La heroína débil e impotente se encuentra frente a una entidad sobrenatural y todopoderosa capaz de socorrerla en el duro trance.⁵ Nuevamente, el recurso del desdoblamiento permite representar, en dos figuras diferenciadas (el hada y la muchacha), una ambigüedad que comienza a desarrollarse en el interior del personaje en su etapa de crecimiento: desde esta óptica, la ayuda sobrenatural puede interpretarse como una manifestación de las fuerzas internas —aún ingobernables, desconocidas— que afloran desde adentro del

⁵ La ayuda mágica se halla estrechamente asociada en esta narrativa con la tipología genérica del héroe. Wardetzky (1990: 163) lo explica en función de los enemigos con los que se enfrentan: “A physical coming to terms with an enemy, that is, a battle/victory sequence, lies at the center of the children’s dragon-killer fairy tales, whereas rescue is at the center of their animal bridegroom fairy tales. The central motif of the animal bridegroom fairy tales, disenchantment, is the female counterpart to the motif of battle in the children’s dragon-killer fairy tales. The heroine’s magic omnipotence corresponds to the hero’s physical omnipotence”.

personaje, un individuo que se encuentra en medio de una metamorfosis, en un camino de fortalecimiento de su propio yo. La ayuda mágica es, en este sentido, el primer índice de una transformación que está por operarse, una señal que conduce hacia la resolución del conflicto y un principio de restauración; así como ocurre en *Madre nieve* (AT480): las malvadas hermanastra y madrastra obligaban a la niña a hilar hasta que sus dedos sangraban; cierta vez, cuando el hilado cae a un pozo y la mandan a buscarlo, la heroína llega a un prado donde encuentra a una amable viejita que la cubre de oro.

IV. Hostilidad en el hogar conyugal

Como se indicó más arriba, la heroína no sufre uno sino dos exilios y el segundo suele estar asociado con una falsa acusación. La infamia encuentra un sustento en el anonimato y el carácter extranjero de la joven, así como en la fisonomía particular que esta ha adquirido: su aspecto pobre y sucio, su condición de manca u otro estigma corporal, son todos ellos elementos que despiertan sospechas acerca de posibles conductas pecaminosas propias, consecuencia de un pasado desconocido y misterioso o, al menos, de un origen poco noble.

Nuevamente, la hostilidad proviene o bien de parte de la suegra cruel (réplica de la madrastra, esta vez compitiendo por su hijo el príncipe) o bien de un cuñado. Dos son los motivos frecuentes en lo concerniente a la infamia dirigida a la joven:

1. Se la acusa ya sea de devorar a su/s hijo/s al nacer (como ocurre en *Seis cisnes*, AT451) o bien —más frecuentemente— de haber dado a luz un monstruo, un demonio, un perro u otro animal (como sucede en *La doncella sin manos*, AT706, o en *Los tres hijos dorados*, AT707). Este motivo es indisociable del de la carta sustituida: el mensajero lleva al rey la buena noticia de que su hijo ha nacido, pero la carta es interceptada por el/la enemigo/a de la heroína y sustituida por otra que anuncia un desdichado nacimiento; pese a ello, el esposo ordena que esperen su regreso para tomar cualquier decisión, mas la respuesta nuevamente es cambiada, esta vez por un mensaje que ordena la muerte de la joven y de su/s hijo/s.

2. Se la acusa de infidelidad durante la ausencia del marido. La acusación suele realizarla el cuñado de la joven, quien ha intentado seducirla y a raíz de su negativa pretende vengarse difamándola (motivo central en el cuento de *Crescentia*, AT 712).

Algunas veces, en lugar de la característica falsa acusación, encontramos otra serie de motivos que ponen en escena distintos impedimentos para evitar la unión de la muchacha con el príncipe. Resultan claras, en este sentido, todas las maniobras que realiza la madrastra de Cenicienta y sus hermanastras para evitar el reconocimiento del príncipe por medio del zapato con el que había bailado de incógnito con él durante la fiesta, o toda la serie de novias falsas (*La pastora de ocas*, AT533; *La novia negra y la novia blanca*, AT403; *La novia verdadera*, AT510; *La doncella Maleen*, AT870), que intentan hacerse pasar por la heroína recurriendo a distintos artilugios, desde transformarla en ganso u ocultar su propio rostro con un velo para que no sea reconocida (*La doncella Maleen*, AT870). En *Un ojito, dos ojitos tres ojitos* (AT511), pese a que sus hermanas la esconden cuando llega un caballero, este la descubre y se casa con ella. Al enterarse del amor entre Rapunzel y el príncipe (AT310), la bruja corta la larguísima cabellera de la heroína y deja ciego a su pretendiente; de ese modo, no solo le quita a la muchacha su principal atributo físico, símbolo de sensualidad, sino que, además, con la ceguera impide al varón la contemplación de la belleza femenina que despierta su deseo.

Con la misma lógica del primer hostigamiento que sufre la protagonista en la casa paterna, originado o bien por el deseo masculino o la envidia (madrastra) o los celos (suegra) femeninos, en esta ocasión es también la virtud, física o moral, de la heroína lo que incita el ataque. El objetivo de la falsa acusación está siempre orientado a poner en tela de juicio su rol de esposa: tanto el nacimiento monstruoso como el adulterio son supuestos indicadores de ineptitud para garantizar una legítima descendencia para el rey.

V. Segunda huida

El segundo exilio representa el otro gran núcleo narrativo del relato a partir del cual comienza otra larga serie de tribulaciones: la separación de su marido, la mayoría de las veces con uno o más hijos, la errancia por el bosque o el desierto, expuesta a toda

clase de peligros y privaciones. Esta situación es extrema en *La doncella sin manos* (AT706) ya que la heroína, con sus extremidades mutiladas, transporta a sus hijos en bolsas que carga en su cuello y debe hacer todo tipo de maniobras para alimentarse y alimentar a su/s niño/s.

La joven protagonista de *La hija de la Virgen María* (AT710), por no haber querido confesar su culpa (miró una habitación que le estaba prohibida), es primero expulsada a la espesura del bosque, luego despojada de su niño recién nacido y acusada de ser ogresa y haberlo devorado. El doble exilio de *Crescentia* (AT712) presenta una particularidad en la medida en que ambos se producen en su vida de casada: primero, la heroína es acusada de adulterio y expulsada con su hijo; luego, este es robado y se la incrimina por su muerte, lo que provoca una nueva expulsión del reino.

Según Orazi (2000: 104), el aislamiento transitorio de la heroína representa la separación temporaria que sigue a la conclusión del rito. A veces “il distacco si trasforma in una nuova dimensione esistenziale, che a livello testuale coincide con la decisione della protagonista di ritirarsi in convento, rifiutando la reintegrazione”; situación que se constata en numerosos textos medievales. En *La Manekine* —como se verá—, durante su segundo exilio, la heroína separada de su marido lleva en Roma una vida de clausura.

VI. Reencuentro/reafirmación de la identidad

Todas las historias de inocentes heroínas perseguidas alcanzan un feliz desenlace: la joven se reencuentra con su marido luego de una extensa búsqueda (sembrada de motivos característicos del episodio del reencuentro: el reconocimiento por el anillo de casamiento, el zapato que perdió Cenicienta en el baile): se recuperan su habla, sus manos y su aspecto físico original. El *reconocimiento* siempre tiene implicancias que trascienden las leyes narratológicas —que apenas exigen la resolución de los conflictos—, y están cargadas de significaciones múltiples. El anillo que, como la magdalena de Proust, desencadena en el personaje una serie de asociaciones entre el pasado y el presente que llevan al reconocimiento del otro, remite a una identidad individual a la vez que a un estatuto social y a un linaje específico. No es el

reconocimiento de cualquier joven, sino el de una princesa cuyos rasgos innatos solo pueden ser descifrados y/o reconocidos por unos pocos que también comparten la alta cuna.

Todo ello implicará la recuperación del status social perdido, así como su buena reputación. La verdad finalmente sale a la luz: la novia falsa queda en evidencia y la identidad de la heroína es reconocida. El orden se restablece: los malvados son castigados y las aflicciones sufridas por la heroína, recompensadas. Las leyes narrativas propias de esta clase de literatura tradicional deben interpretarse en su estrecha vinculación con el sesgo didáctico y moralizante con que suelen asociarse estos relatos. Así, estas biografías femeninas se instalan como modelos culturales que deben guiar patrones de comportamiento, tanto en la juventud como en la vida matrimonial.

Como vimos, la estructura narrativa de estos relatos, la huida o el exilio, logra expresar momentos constitutivos en la conformación de la identidad heroica. El esquema se articula causalmente sobre la base de sus motivos más importantes: el incesto/la mutilación y la acusación, cuya combinación, como veremos, determina nuevos efectos de sentido.

6

LOS MOTIVOS ESTRUCTURANTES

Tres son los motivos más importantes alrededor de los cuales se aglutinan los núcleos de sentido del corpus de relatos de inocentes perseguidas: el incesto, la mutilación y la calumnia. Los dos primeros —que, como veremos, mantienen entre sí un lazo complejo— desembocan en el primer exilio, mientras que la calumnia o falsa acusación deriva en el segundo destierro.

El esquema sería:

Incesto /mutilación	→	primer exilio
Calumnia	→	segundo exilio

Vimos al comienzo (capítulo 1) que el corpus de relatos de inocentes perseguidas puede dividirse en dos grandes ciclos: el de “La esposa calumniada” y el de “La doncella sin manos”. Ahora bien, no obstante esta última denominación —que podría englobarse bajo la tipología 706—, no todos los relatos pertenecientes a este ciclo incluyen el motivo de la mutilación; tampoco en todos los casos se halla presente el incesto, a pesar de que también este motivo ha servido como elemento identificador del corpus (en ocasiones se lo agrupa alrededor del cuento-tipo 510 o *Piel de Asno*). Por su parte, también hay versiones que, aun manteniendo idéntico el esquema narrativo, no incluyen ni el incesto ni la mutilación. Todos los relatos —de uno y otro ciclo— incluyen, en cambio, el motivo de la calumnia, como ha señalado ya Margaret Schlauch (1927) en su tesis sobre los relatos medievales de reinas acusadas. Esta falta de precisión terminológica se debe en parte a que los estudios

dedicados a los textos que integran el corpus —hasta donde sabemos— no se han interesado en analizarlo como tal ni de sistematizarlo como pretendemos hacer en la presente investigación.

Más allá de cotejar entre las versiones la presencia o ausencia de determinados motivos —ese es a nuestro entender apenas un punto de partida—, sería interesante indagar las circunstancias específicas que, desde lo narrativo, acompañan su aparición, los vínculos que establecen entre sí y, sobre todo, a qué mecanismos de sustitución recurren los relatos cuando estos se encuentran borrados. Ahora bien, no obstante la enorme significación que impregna estos motivos literarios cuando se hallan explícitos en los textos, es interesante destacar que su ausencia no suele alterar sustancialmente el organigrama del relato, cuya estructura está montada —como se ha venido repitiendo— sobre el doble exilio.

Al analizar el mapa europeo medieval (entre los siglos XIII a XV) de las versiones literarias conservadas (véase cuadro, en la página 293) y tomando en consideración el eje presencia/ausencia de los motivos incesto (A) y mutilación (B), cuya interrelación nos interesa estudiar (en el cotejo dejamos de lado el motivo de la falsa acusación porque, aunque con variantes, se halla presente en todas las versiones), pueden señalarse varios elementos que serán de utilidad para el posterior análisis textual. En primer lugar, la presencia del incesto es pareja en los tres siglos, cualidad que es ciertamente específica de los textos escritos medievales, ya que este motivo se pierde en la tradición oral y en la moderna (cuentos de hadas).¹

Por otro lado, la mutilación es bastante menos frecuente tanto en relatos tempranos como en los más tardíos; no figura en las versiones alemanas y se encuentra casi completamente ausente en las inglesas (solo la *Vita Offae primi* presenta, en realidad, una variante del motivo: son los hijos de la heroína quienes padecen la mutilación de sus pies y sus manos). Ciertos autores han explicado la

¹ Aunque, no obstante, la cuestión del incesto siempre está “latente”. En este sentido, coincidimos con Claude Roussel (1998: 142) cuando afirma: “De plus, si les contes modernes tendent le plus souvent à effacer la mention explicite de l’inceste, nous avons souligné qu’ils la laissaient cependant pressentir. Le dédoublement très généralement pratiqué du persécuteur (père+diable; frère+belle-sœur) atténue en effet la dimension incestueuse du conflit sans parvenir toujours à la masquer tout à fait”.

ausencia de la mutilación en algunas versiones —sobre todo del xiv— por una pretensión de mayor “realismo”; no obstante, en las versiones de tradición oral y las literarias modernas el motivo tendió a permanecer. Un punto destacable en esta perspectiva es la orientación pseudohistórica que han ido asumiendo algunos textos: por ejemplo, a partir del siglo xv, un grupo de narraciones hizo derivar el nudo del conflicto narrativo de un evento bélico, el enfrentamiento entre ingleses y franceses que dio origen a la Guerra de los Cien Años. Es el caso de *Die Königstochter von Frankreich*, el capítulo 62 de *El victorial* y las versiones incluidas en el relato *Bienandanzas e fortuna castellano* y el *De origine inter gallos et britannos belli historia*. Se trata de una tendencia que trasciende nuestro corpus y que es palpable asimismo en el tipo de adaptación prosística de ciertos textos del xiii, como el de Philippe de Remi, en el seno de la corte borgoñona, que también tuvo lugar durante el siglo xv.

I. El motivo del incesto

La Genèse biblique est fondée sur l'inceste d'Adam et d'Eve et leurs enfants, ce qui revient à dire que l'humanité est née de lui.
(J.-P. Roux, 1995: 173)

Teniendo en cuenta el intenso interés que ha suscitado desde siempre la cuestión del incesto en el campo literario, será lícito preguntarse qué particularidades adquirió este tópico en el ámbito medieval europeo, cómo convivió con otros tópicos de diversa procedencia en una cultura regida por la moral religiosa como es la medieval y en un momento histórico de intenso debate acerca de los lazos de consanguineidad para contraer matrimonio. El tema, en efecto, fue abordado por una importante cantidad de relatos, tanto en textos laicos como en vidas de santos o *exempla*, que la crítica ha ido clasificando sobre la base de diferentes criterios; así por ejemplo Claude Roussel (1984) parte de la división entre el grupo de textos en los cuales el incesto llega a consumarse y el grupo de textos en los que este queda como una tentativa frustrada. Un apartado especial merece el incesto real, y en

particular, el de los reyes enamorados de sus hijas,² que remiten a modelos folclóricos en los cuales se han inspirado numerosas ficciones literarias (A. Redondo, 1987: 79). Pese a que se trata de un tópico literario de muy larga tradición, que se remonta al mundo antiguo y que las historias de incesto circularon y se conocieron en el Medioevo, los relatos medievales difieren mucho de los legados de Grecia y Roma. La mediación de una nueva mirada cristiana modificó radicalmente la conducta respecto de lo sexual y añadió a los relatos una reflexión moral sobre el pecado y la salvación de la que carecían los relatos de antigua tradición. Por otro lado, tal como expresa Elizabeth Archibald en la introducción a *Incest and the Medieval Imagination* (2001: 6), “Medieval writers were much more explicit about incest than our supposedly liberal society has been till very recently. They had no doubt that it was a severe social and spiritual problem which had to be confronted and discussed”.

Pese a que la teología patrística justificó en cierta forma el incesto fundacional del Génesis (Francomano, 2007a: 10), el tabú en torno suyo se remonta a épocas ancestrales, recorre las culturas más diversas y ya figura como tal en las Sagradas Escrituras (Levítico 18). El debate medieval sobre la cuestión —fundamentalmente con Agustín de Hipona y Tomás de Aquino— se encuadra en términos de una estructura social y familiar en la que han predominado siempre los valores espirituales cristianos condenatorios del lazo carnal entre parientes cercanos (Archibald, 2001: 7), esto es, el incesto considerado como una transgresión sexual pecaminosa (“not only was it frequently cited as a branch of Luxuria or Lechery in definitions of the Seven Deadly Sins, but from the twelfth century on it became very popular among clerical writers as the literary ‘péché monstrueux” [idem: 6]), pero —y he aquí el nudo del conflicto— siempre en pugna con las estrategias nobiliarias relativas a la herencia y la perpetuación en el poder de una sociedad estamental.

² R. Moreno Soldevilla, en su *Diccionario de motivos amorios de la cultura latina* (2011: 204) refiere unos pocos casos específicos de incesto padre-hija en la literatura antigua: Mirra y su padre Cíniras, a quien ella sedujo sin saberlo él; luego el caso de Tiestes, quien para engendrar un vengador contra su hermano Atreo, se unió a su hija Pelopia, sin que ella supiera la identidad de su amante; también fueron incestuosas la relación entre Nictímene y su padre Epopeo, rey de Lesbos. Asimismo, Catulo censura a Aufilena por mantener una relación con su hija, y Tácito hace referencia al castigo impuesto a Sexto Mario por seducir a su hija.

La inserción del incesto en los textos puede entenderse, por lo menos en algunas de las versiones escritas, en relación con tales preocupaciones nobiliarias y eclesiásticas, relativas a la conciencia de linaje, por una parte, y a la regulación de las uniones matrimoniales, por la otra (A. Redondo, 1987: 81). La Alta Edad Media representa un momento de histórico debate acerca de los lazos de consanguinidad para concretar la unión: la Iglesia quiere reglamentar el matrimonio cristiano —en el siglo XII este alcanzó estatuto de sacramento—, célula básica de las sociedades occidentales y del sistema feudal (Legros, 1989: 519). Desde el siglo VI hasta el XII, esta ha ido incorporando progresivamente una legislación canónica que funciona sobre la base de prohibiciones que, a causa de su incompatibilidad con la lógica y necesidades hereditarias reinantes, no lograban respetarse. Así, en el siglo VIII el matrimonio consanguíneo estaba vedado a partir del séptimo grado de parentesco, lo que exigía una exogamia impracticable por parte de las familias nobles, situación que llevó a que en 1215, durante el IV Concilio de Letrán, se promulgara un canon que reducía el grado de prohibición de siete a cuatro (*idem*).³ Esta tensión entre prohibición y exigencia dinástica fue una de las paradojas más importantes con las que se enfrentó la sociedad noble del Medioevo.

Como sintetiza Jean-Paul Roux (1995: 173).

L'inceste apparaît comme un des crimes les plus graves que l'on puisse commettre et sa prohibition est générale. Or il se trouve que le roi, en même temps que quelques autres personnes (...) peut non seulement y être autorisé, mais encore contraint.

Esta preocupación fue abordada por una importante cantidad de relatos, tanto pertenecientes al mundo laico como vidas de santos o *exempla*.⁴ El corpus más

³ A. Walecka (1993) explica que la abundante literatura sobre este tema desde la primera mitad del siglo XIII —fundamentalmente manuales de derecho canónico— establece cinco distinciones en el parentesco entre individuos: espiritual, legal, carnal, consanguíneo y afinidad. Las cinco clases han afectado la prohibición en grados diferentes.

⁴ Michel Zink, en su clase magistral del Collège de France (2005), se refiere a los “nombreux récits médiévaux de l'inceste, ou de la tentative d'inceste, entre père et sa fille : *Belle Hélène de Constantinople*, *Manekine* de Philippe de Remi, *Roman du comte d'Anjou* de Jean Maillart, *Yde et Olive*, vie de saint Alban, sans parler des incestes mère-fils (le pape Grégoire, à nouveau saint Alban, l'histoire dite de la bourgeoise de Rome) ou des incestes frère-soeur (à nouveau le pape Grégoire, Charlemagne, le roi Arthur), ou des incestes oncle-nièce, comme dans le conte 'Araignée' de la *Vie des pères*, sans parler non plus de tous les *exempla* qui traitent de ce thème (une douzaine d'entrées dans l'*Index exemplorum* de Tubach)”.

importante es, en esta línea, el relativo a la leyenda de Apolonio de Tiro, en la cual la relación incestuosa entre el rey Antíoco y su hija llega a consumarse.⁵

En el ámbito francés, encontramos un fragmento de la *Historia Apollonii regis Tyri* en octosílabos, del siglo XII, y cinco versiones en prosa, de los siglos XIII y XIV; en el castellano, *El libro de Apolonio*, del siglo XIII; *La novela de Apolonio* prosificada del siglo XIV y la tardía Patraña XI de *El Patrañuelo* de Timoneda (1567). El otro gran corpus medieval de incesto pertenece a los relatos de doncellas perseguidas, que se apropia de un tópico literario universal y lo circunscribe a un patrón con características propias.

Pese a que conforman ciclos claramente diferenciados, una serie de rasgos comunes, sin que llegue a tratarse de correspondencias exactas, nos muestra un lazo de semejanza entre la historia de Apolonio y la de la doncella sin manos difícil de soslayar. Philip Goepf (1938: 164-165) identifica, en este sentido, seis elementos clave: 1) un esquema narrativo que incluye la separación de un hombre, su esposa e hijo/s y posterior reencuentro luego de algunas aventuras; 2) el tópico inicial del incesto (consumado en el *Libro de Apolonio* y como una amenaza en *La doncella sin manos*) como un catalizador de las aventuras posteriores; 3) ausencia del marido luego del casamiento; 4) un arca/baúl flotante desempeñando un rol en la separación de la esposa y el marido; 5) un paralelismo entre el exilio de la esposa calumniada y el rapto de la hija de Apolonio; 6) ambas heroínas se muestran hermosas y deslumbrantes (a veces en forma sobrenatural) hacia el final del relato.

⁵ El rey Antiocho, poseído por una pasión incestuosa, quiso impedir dar a su hija en matrimonio desafiando a los pretendientes a descifrar una adivinanza: quienes no lo lograban eran condenados a muerte.

“La verdura del ramo escome la raíz,
de carne de mi madre engrueso mi serviz”.
El que adevinase este vieso qué ditz,
esse avriá la fija del rey enperadriz.
(ed. Zubillaga, 2014, § 17: 10)

Pero Apolonio, como era “de letras profundado” (§ 22: 11), pudo encontrar la verdad del enigma, el cual se refería a la pasión pecaminosa del rey hacia su hija.

Tú eres la raíz, tu fija el çimal;
tú pereces por ella, por pecado mortal,
ca la fija ereda la depda carnal,
la qual tú e su madre aviedes cominal”.
(*ibid.* § 25: 11)

Goepp explica este parentesco a partir de una posible fuente común a ambos ciclos, sobre todo en lo concerniente al tema del incesto y al destino de la esposa de Apolonio. Para Thomas Leek (2009: 94), esta tesis resulta poco probable debido a que las primeras versiones del ciclo de “La doncella sin manos” (que él denomina ciclo de “Constance”) datan recién de comienzos del XIII, aunque, según él, sí podría pensarse que los autores de estas últimas conocieran el relato de Apolonio y se hubieran inspirado en él.

Como hemos visto, el tópico literario del incesto se asocia con los intereses y las preocupaciones de una clase social, y es así como, siempre que hablamos de incesto, lo hacemos en el marco de familias de la realeza; se trata, en definitiva, en todos los casos, de “incestos reales”. En este sentido, la figura de padre incestuoso típica de estos textos, tal como detalla Claude Roussel (1984: 54), suele ser la de un hombre de alto rango (rey o conde) cuya mujer muere en forma prematura y termina enamorándose de su única hija⁶ (una bella princesa), la mayoría de las veces envuelto en alguna promesa hecha a su difunta esposa entrecruzada con la imperiosa necesidad de un heredero varón. Un caso ilustrativo es la *Vita Sanctae Dymphnae* (1238-1247), compuesta en prosa latina, que narra la historia de un rey pagano convertido quien, al morir su esposa no quiso volver a casarse con una mujer que no se le pareciera; al no hallarla, sus consejeros sugirieron que se casara con su propia hija, Dympna. La joven logró escapar pero su padre la persiguió por otras tierras hasta encontrarla y, manteniendo intacta su intención de desposarla, primero trató de persuadirla y luego la amenazó, aunque ella persistió en su negativa. El padre, entonces, mandó a que la mataran y, al no poder hacerlo sus verdugos, él mismo la decapitó.

Algo similar se advierte en la historia de *Yde et Olive* (siglo XIV), que aparece como continuación del cantar de gesta *Huon de Bordeaux* (capítulo V, secciones 7 y 8): el viudo rey de Aragón desea casarse con la única mujer que se parece a su fallecida esposa, su hija Yde, quien logra escapar vestida de varón y se convierte en el soldado favorito del emperador de Roma. El soberano posteriormente querrá

⁶ Roussel señala dos excepciones para este esquema narrativo: el de Aroès (*Perceforest*, libro III), quien parece dispuesto a matar a su esposa para desposar a su hija Flamine, y el de *La belle Hélène de Constantinople*, donde Graibaut, rey de Baviera, quiere casarse con su hija pero la esposa no aparece mencionada.

casarlo/a con su única hija Olive y entonces su secreto es descubierto, pero cuando Yde está por recibir castigo por el engaño, Dios la recompensa por su virtud transformándola en varón, tras lo cual pudo concebir a su hijo, Croissant. Poco tiempo después, el emperador muere. Entre las historias medievales de incesto, uno de los poemas más extendidos y divulgados en la tradición popular de romances castellanos (a partir del siglo xv) es el de Delgadina, quien por negarse a ceder a los deseos paternos fue encerrada y condenada a consumir solamente carne y agua salada; a su padre y a sus hermanos les suplica beber agua pero ninguno accede; cuando solicita a su madre, y esta llega a socorrerla, los ángeles se estaban llevando su alma. También en el romance de Silvana la madre intercede a favor de su hija, pero en este logra salvarla haciéndose pasar por ella en la cama. Cuando el rey constata que no está con una virgen, la reina se muestra y este, avergonzado, le agradece el silencio que ella promete guardar para conservar su honra.

El esquema incestuoso pone en funcionamiento —como se verá en nuestra lectura del *roman* de *La Manekine*— un juego de identidades entre la madre y la hija, de la que se termina enamorando el rey, impactado por su semejanza, semejanza que únicamente es posible por el lazo de consanguinidad. Esta “parenté biologique et la reproduction de traits héréditaires” podría hacerse extensiva y aplicarse, como analiza con agudeza Michel Zink (1992: 710), a la historia de Apolonio, “qui se retrouve en présence de sa fille précisément parce qu’elle a hérité de ses dons intellectuels et musicaux et qui se laisse « séduire » par elle (...) parce qu’il est en communion intellectuelle avec elle”. Esos lazos, más o menos visibles, que a veces se manifiestan de forma sutil, terminan siempre adquiriendo una dimensión tal que, paradójicamente, ponen en evidencia las condiciones de nobleza que la heroína trae de cuna y logran encauzar, finalmente, el pacto matrimonial hacia la exogamia, ya que son esas condiciones las que conquistan, también, a un candidato ejemplar que se convertirá en su marido.

Del corpus medieval de “La doncella sin manos”, representado por unas treinta y tres versiones (véase cuadro, página 293), veintiséis incluyen el motivo del incesto:

SIGLO XIII
<p><i>La Manekine (roman)</i> <i>La belle Hélène de Constantinople (cantar de gesta)</i> <i>Vita Offae I (cuento)</i> <i>Mai und Beafloer (roman)</i> <i>Weltchronik (crónica)</i> <i>Der Künic ze Riuzen (teatro)</i></p>
SIGLO XIII
<p><i>Emaré</i> <i>Roman du Comte d'Anjou (roman)</i> <i>Scala coeli (exemplum)</i> <i>Viaticum narrationum (exemplum)</i> <i>Miracle de la fille du roy de Hongrie (milagro, drama)</i> <i>Lion de Bourges (cantar de gesta)</i> <i>Història de la filla del rei d'Hungria (nouvelle)</i> <i>Novella della figlia del re di Dacia (novella)</i> <i>Columpnarium o Comoedia sine nomine (teatro en prosa)</i> <i>Ystoria regis Francorum et filie in qua adulterium committere voluit (nouvelle)</i></p>
SIGLO XV
<p><i>Die Königstochter von Frankreich (roman)</i> <i>De Alixandre roy de Hongrie qui voulut espouser sa fille (nouvelle)</i> <i>La Manekine (roman en prosa)</i> <i>La belle Hélène de Constantinople (roman en prosa)</i> <i>Història de la filla de l'emperador Contastí (nouvelle)</i> <i>El Victorial (crónica)</i> <i>Istoria de la regina Oliva (roman)</i> <i>Rappresentazione di Santa Uliva (drama)</i> <i>De origine belli inter Gallos et Britannos (nouvelle)</i> <i>Novella della pulzella di Francia (novella)</i></p>

Visiblemente, los dos motivos centrales alrededor del primer exilio, incesto y mutilación, no son concurrentes, pero puede constatarse cierto vínculo entre ambos: aunque no todas las versiones europeas medievales que nos llegan de este cuento incluyen, como mencionamos al comienzo del capítulo, el motivo de las manos cortadas, siempre que este aparece, lo hace en relatos que también presentan incesto (con la excepción de los *Miraculi* italianos tardíos, ya más alineados con la tradición moderna) y no a la inversa. Hélène Bernier, en su estudio sobre la tradición de este cuento en sus versiones modernas (1971), ha observado que la cuestión del incesto se presenta como puntapié inicial fundamentalmente en las narraciones literarias, mientras que en las versiones orales los infortunios de la heroína suelen deberse a otras razones, como el padre que vende su hija al diablo o bien a la envidia de la madrastra.

La denominada “saga de Constance”,⁷ cuyo primer exponente son las *Crónicas anglonormandas* de Nicholas Trivet, se presenta de una forma particularmente *distinta* del resto, sobre todo por la eliminación del episodio del incesto. El relato sobre Custance que Geoffrey Chaucer incluye en sus *Canterbury tales* — probablemente la versión del ciclo de “La doncella sin manos” más estudiada y comentada por la crítica en su conjunto— se inspira en ellas, al igual que la versión de John Gower incluida en su *Confessio amantis*. La omisión del motivo ha promovido una inagotable serie de interpretaciones. Como habitualmente ocurre, la elipsis, como todo silencio, siempre invita al desciframiento y dice más de lo que se reserva. ¿Es que el incesto, nuevamente amparado en el enigma, se presenta en alguna capa subterránea del texto que debemos ir a buscar? Ciertamente, existen formas sustitutas del incesto que asoman de manera solapada, insinuando vínculos incestuosos que pueden leerse a partir de la “entrega” paterna de la muchacha a otro hombre o la negativa a darla en matrimonio mediante la imposición de obstáculos difíciles de cumplir. Es también el caso de *Dionigia*, relato que integra *Il Pecorone*, donde se pretende casar a la heroína ya no con su padre sino con un viejo alemán de setenta años, razón por la cual ella huye vestida de peregrino y con el rostro teñido con hierbas.

⁷ Así denominada por el profesor Suchier debido al nombre de la protagonista de una de las versiones a su entender más importantes de la saga, precisamente, la de Nicholas Trivet.

Por otra parte, en el ciclo de “La esposa calumniada”, la persecución del cuñado ofrece una variante a la cuestión del incesto, como ocurre también en el texto clásico tardío *Clementine Recognitions* ya aludido,⁸ donde la historia se inicia con el exilio de una joven inocente a causa de los avances indeseados de su cuñado. El caso del cuento catalán *Història de la filla del rey d’Hungria* se ubica, como reseña Veronica Orazi (1999: 495), desde este punto de vista, “en una posición especialmente significativa, por representar el ejemplo más evidente del desarrollo de la estructura temática”: en él se da la confluencia de las dos vertientes narratológicas del ciclo: la primera en que la persecución sexual inicial es protagonizada por el padre, mientras que en la segunda, emparentada con el paradigma de “Crescentia”, el seductor incestuoso es el cuñado.

La reunión, hasta entonces inédita, de las dos ramas narrativas que conocemos como cuentos-tipo 510B y 706 (el primero, *Piel de Asno*, estructurado alrededor del incesto, y el otro, *La doncella sin manos*, en torno a la mutilación), se presenta por primera vez, en la composición literaria, de la mano de Philippe de Remi. A partir de *La Manekine* queda instaurado un lazo causal entre ambos motivos que propició un juego simbólico particularmente fecundo que multiplicó los efectos de sentido. En la tradición textual posterior puede reconocerse claramente este legado; en algunos casos más evidentes, ejemplares del ciclo testimonian un alto grado de semejanza en el modo en que el motivo se inserta en la narración: así, por ejemplo, en *La Manekine*, como en *Lion de Bourges*, *La filla de l’Emperador Contastí* y en la *Comoedia sine nomine*, la voluntad de unión incestuosa es consecuencia directa de la promesa del rey realizada a su esposa en su lecho de muerte de casarse con una mujer idéntica a ella (motivo M255); en otros relatos, como la *Vita Offae I, Figlia del re di Dacia* o el *Roman du comte d’Anjou*, es el propio diablo quien instiga el deseo pecaminoso en el padre.

El alcance de la mutilación, de la que nos ocuparemos en el próximo apartado, no permanece, ciertamente, en el plano “literal” de la figura incompleta, sino que implica un quiebre en la identidad de la heroína, identidad que ha sido desacomodada en el mismo planteo incestuoso. Roussel (1984: 58) analiza estas

⁸ También conocido como *Pseudoclementinas* y escrito durante la primera mitad del siglo III (véase en el capítulo 3, “Los romans de aventuras”, página 79).

transgresiones en los textos medievales de manera esclarecedora: “Ce que la littérature retient prioritairement de l’inceste c’est peut-être son aptitude à brouiller le clivage de l’altérité et de l’identité. L’union incestueuse, c’est, à travers un jeu désespérant de reflets, une union avec une morte et, pour finir, une union destructrice avec soi-même”.

Esta cuestión fue trabajada por Yin Liu (2003) a propósito de *Emaré*, un *Middle English romance* perteneciente a nuestro ciclo. En su análisis, identifica las coordenadas en que tiene lugar el incesto: este señala un momento trascendente en la identidad de la heroína y el espacio que encuentra para desplegarse es el inevitable juego entre igualdad y diferencia. En efecto, es el reconocimiento de la igualdad y la diferencia lo que repercute en la interacción entre las personas, ya que implica la presuposición de categorías y roles —sociales y políticos— a partir de los cuales se las suele identificar; y de acuerdo con su posición dentro de una estructura social o familiar, se prescriben conductas esperables frente a los otros. Así, madre e hija comparten una identidad a partir de un linaje común, pero ocupan diferentes posiciones en el sistema familiar, por lo cual se vinculan con el rey de modos distintos. El incesto transgrede estas categorías y subvierte esas relaciones. Los enigmas y las adivinanzas alrededor del incesto ilustran este punto preciso porque suelen basarse en la confusión de identidades (*idem*: 179).

II. Las manos cortadas

Karin Ueltschi ha publicado un interesante trabajo dedicado a *La main coupée. Métonymie et mémoire mythique*, en el que repasa las representaciones y los usos de este motivo en un número considerable de relatos. En su introducción, describe un panorama ilustrativo cuando hace referencia a la enorme autonomía de “la mano” como elemento signifiante en la literatura medieval: “mains tranchées s’y trouvent éparpillées, mains coupées dans le combat, coupées en guise de punition, mains coupées en prélude à la décapitation qui suit souvent”, manos que son siempre símbolo de una fragmentación subjetiva y, como tales, capaces de “servir de vecteur analogique dans la reconstruction artificielle d’une personne qui devient alors

mannequin, double, simulacre, ymaige” (Ueltschi, 2010: 12). La mano representa múltiples funciones simbólicas y sociales. Ante todo, es portadora de una riqueza relacional frente a determinados códigos de la vida social y religiosa aunque asimismo, desde los comienzos de la historia, estuvo universalmente dotada de una carga simbólica que excedió sus funciones meramente utilitarias.

Signo de protección y de mando, la mano también contiene el gesto creador por excelencia: la mano divina que guía a la humanidad, “generadora infinita de todas las cosas” (M. Cerrada Macías, 2007: 343). Es asimismo la operadora de la plegaria del cristiano, aunque simultáneamente sirve como instrumento de la penitencia y el trabajo inferior. Le Goff analiza la *ambigüedad* característica de esta parte del cuerpo humano en el ámbito benedictino, que inscribe el trabajo manual “bajo el prisma doblemente contradictorio de la redención y la humillación. Esta ambigüedad de la mano —dice el historiador— se vuelve a encontrar en el gesto simbólico del vasallaje, el homenaje, que se sitúa en el corazón del sistema feudal. El vasallo coloca sus manos en las del señor en señal de obediencia pero también de confianza”. (Le Goff, 2005: 134-135).

En esencia, las manos denotan *expresión*: por sí mismas pueden transmitir todo tipo de mensaje a través de los gestos (“gestus in manibus est”, reza Remi d’Auxerre en su comentario a Marciano Capella [Schmitt, 1990: 97]); son por ello un soporte comunicacional decisivo y un complemento básico del lenguaje verbal. Este miembro del cuerpo también cumple un papel cultural extraordinario cuando la palabra se halla ausente, puesto que señala “la actitud del espíritu cuando este no se manifiesta por la vía acústica” (Cirlot, 1997: 303). Los ademanes tienen una intervención activa en los diversos ámbitos de la comunicación: desde la oración, los pedidos y la enseñanza hasta las manifestaciones de dolor o las expresiones de sorpresa, alegría, tristeza, entre otros... Pero ¿qué implicancias tiene su ausencia? ¿Cómo se “completa” ese faltante para crearnos una imagen acabada de lo percibido? ¿Es la carencia la que, en sí misma, expresa en estos casos?

Mónica Cerrada Macías (2007: 419), quien en su tesis doctoral ha investigado la simbología y gestualidad de la mano en el ámbito de la comunicación visual, señala que “la eliminación de las partes más gestuales del cuerpo deriva en una

profundización de lo íntimo, en el estado interno y el ánimo del sujeto representado”, ya que privando al cuerpo de una parte sustancial de su poder comunicativo, su figura queda sumergida en el plano mudo del pensamiento y las emociones. Plano que será el característico de la representación de lo femenino en la cultura occidental cristiana. Despojando a las figuras de manos y brazos, se las desliga, en cierta forma, del mundo exterior, en la medida en que se las está privando de un miembro con múltiples capacidades operativas y comunicativas. Un cuerpo mutilado puede producir inquietud y compasión, pero como imagen percibida —esto es, en el plano de la representación— “intervienen otros aspectos que enriquecen la expresión” que de este modo logra transmitir las emociones y los estados más profundos (Cerrada Macías, 2007: 421).

Ahora bien, en la cultura del Medioevo a toda esta riqueza de matices debe ineludiblemente sumarse una categórica impronta religiosa: un cuerpo mutilado nos remite, inevitablemente, si no al castigo y la falta moral, a su valor opuesto: el sacrificio y la santidad. Los estudios iconográficos de Louis Réau, en su “Catálogo de los atributos con sus respectivos santos” (1998: 512-557) sobre las figuras de santos físicamente incompletos y sus partes disgregadas nos revelan la magnitud del fenómeno: los santos cefalóforos⁹ encabezan la lista pero también nos encontramos por doquier con “brazos arrancados o dislocados” (las santas Alina de Forest, Amelberga de Gante, Natalia y Notburga de Hochhausen), “lenguas cortadas o arrancadas” (santos Juan Nepomuceno, Leodegario, Livino, Plácido, Romano de Antioquía y santa Paulina), “senos cortados” (santas Águeda, Anastasia, Bárbara, Casilda y Macra) y diversos atributos relacionados con esos fragmentos corporales (el guante de santa Magdalena, la flecha en la mano de santa Odila de Huy y santa Úrsula, las llamas en la mano de san Antonio y san Vicente Ferrer). Son muchos los

⁹ Jacobo de la Vorágine dedica un extenso apartado (ed. J. M. Macías, 1995: 547-555) al martirio de San Juan. Ya separada la cabeza del cuerpo, la lengua del Bautista habría reprochado el crimen a su instigadora, Herodías. Surgidas en el seno de la tradición francesa, principalmente con la historia de San Dionisio, obispo de París, decapitado hacia 280, las leyendas de santos cefalóforos, que luego de ser decapitados toman su cabeza entre las manos, a veces para dirigirse hacia el lugar donde desean ser enterrados, han ejercido una influencia notable en la imaginería medieval. La historia de San Dionisio, forjada por Hilduino, abad de Saint Denis, en el siglo IX, derivó en un culto que pronto se propagó en España y Alemania, y su impulso se vio renovado por la compilación de Jacobo de la Vorágine, que incluye la legendaria decapitación de san Dionisio, san Rústico y san Eleuterio (*idem*: 657-663). Encontramos numerosas imágenes de los santos portando la cabeza en la mano en tímpanos de catedrales góticas, como es el caso del martirio de san Nicasio, representado en el portal central de la catedral de Reims.

santos que se representan con una mano cortada (san Siro de Génova, la sibila Tiburtina, san Adrián, san Juan Damasceno y san Potenciano de Sens) o bien carentes de ambas manos (los siete hermanos Macabeos, el judío que llevó las manos al féretro de la Virgen, Santiago el Interciso, los santos Mario y Sabino, y la muy difundida Anastasia¹⁰).

Ciertamente, en un texto literario los significados se potencian. Ya no es posible asignar un sentido único a la mano desprendida del cuerpo, “à ce fragment qui paraît toujours plus o moins indépendant d’une trame narrative jamais assez explicite pour saturer sa sphère de signification” (Ueltschi, 2010: 19).

Ahora bien, del corpus medieval de “La doncella sin manos”, representado, como ya dijimos, por unas treinta y tres versiones (véase cuadro, página 293), quince incluyen el motivo de las manos cortadas:

SIGLO XIII
<i>La Manekine (roman)</i> <i>La belle Hélène de Constantinople (cantar de gesta)</i> <i>Vita Offae I (cuento)</i>
SIGLO XIV
<i>Miracle de la fille du roy de Hongrie (milagro, drama)</i> <i>Lion de Bourges (cantar de gesta)</i> <i>Història de la filla del rei d’Hungria (nouvelle)</i> <i>Novella della figlia del re di Dacia (novella)</i>

¹⁰ Véase “Anastasia: la leyenda de la niña manca”, en el capítulo 2, página 45.

SIGLO XV
<p><i>De Alixandre roy de Hongrie qui voulut espouser sa fille (nouvelle)</i></p> <p><i>La Manekine (roman en prosa)</i></p> <p><i>La belle Hélène de Constantinople (roman en prosa)</i></p> <p><i>El Victorial (crónica)</i></p> <p><i>Istoria de la regina Oliva (roman)</i></p> <p><i>Rappresentazione di Santa Uliva (drama)</i></p> <p><i>Miraculi della Gloriosa Verzene Maria (milagro)</i></p> <p><i>Rappresentazione di Stella (drama)</i></p>

El motivo literario de las manos cortadas (que en la tipología de Aarne y Thompson se clasifica como: S160.1. Automutilación; S161. Mutilación de las manos [brazos] y está acompañado por E782.1. Manos restauradas) se inserta de modos muy diferentes en los textos de nuestro corpus según las causas que motiven la mutilación, quién la lleva a cabo, si se corta una o ambas manos, la forma en que se conserva o no el miembro amputado y el modo en que milagrosamente este vuelve a su lugar. Claude Roussel (1998: 216) alude a la *dificultad* de integrar el motivo en la trama narrativa:

En définitive, le motif de la mutilation témoigne globalement d'une irrémédiable étrangeté. Autant sa présence dans les contes semble justifiée dans la mesure où il s'intègre à la thématique générale du récit, autant son statut dans les œuvres littéraires médiévales demeure problématique. Son élimination fréquente, comme son infléchissement «clérical» vers le motif de l'automutilation, témoignent peut-être d'un certain embarras, d'une relative difficulté à l'insérer dans l'architecture narrative.

En las versiones folclóricas recogidas en los siglos XIX y XX, donde se cortan ambas manos —o ambos brazos—, la mutilación la lleva a cabo o bien el propio padre, o bien el demonio o un verdugo enviado por la madrastra o la cuñada malvada. Particularmente elocuentes serán las implicancias de los casos de *automutilación* (como ocurre en *La Manekine*), contrapuestos a las versiones en las cuales la ejecutan terceros (como, por ejemplo, en *La belle Hélène*). En este sentido, afirma

Roussel (*idem*) que la mutilación en *La belle Hélène de Constantinople* conserva en parte cierto valor primitivo porque remite al castigo, lo que la acerca a los cuentos tradicionales, aunque en este relato el corte de los brazos se produce cerca del segundo destierro, circunstancia que —según plantea el medievalista— distancia bastante esta versión de la *conjointure*¹¹ característica del *roman* de *Philippe de Remi*, donde el primer exilio se produce, como dijimos, a partir de un enlace causal entre los motivos del incesto y la mutilación.

En el capítulo 2 analizamos el vínculo frecuente entre automutilación y castidad:¹² la desfiguración del cuerpo se transformaba en un arma de defensa contra el avance sexual indeseado, vínculo que permanece latente en todas las versiones de nuestro texto, aun en las que omiten el motivo de la mutilación. Siempre en relación con pecados sexuales, la automutilación fue interpretada de múltiples maneras: como un castigo que la joven se inflige para pagar la culpa paterna; como una forma de autocastración, también punitiva, y en la lectura feminista, “the mutilation could be seen as a triumph for paternal tyranny in that although the heroine’s hymen remains intact, her father’s incestuous desire does make her bleed and causes her to lose a precious part of her body” (Archibald, 2001: 170).

Debe señalarse que, más allá de las dos adaptaciones conservadas de *La Manekine* (la versión teatral que aparece en los *Miracles de Nostre Dame* y la prosificación de Jean Wauquelin), en las que el ordenamiento episódico sigue idéntico, la relación de causa-efecto entre el incesto y la mutilación planteada por Philippe suele mantenerse en los textos que, desde lo narrativo, están estrechamente vinculados con el nuestro, como por ejemplo, la *La filla del rey d’Hungria*, que relata acerca de un rey que ama a su hija sobre todo por la belleza de sus manos.

La donsela uee quel fet sespeagaua, gitas en terra plorant denant son pare e pregalo que aquel fet no fos. E el rey respos, y dixli : ‘Ma fila: agrat uos que aquest fet no pot

¹¹ Nos referiremos específicamente a este concepto en nuestras conclusiones, apartado “Una cuestión de género”, página 265.

¹² Cf. apartado “El cuerpo como defensa de la virginidad/castidad”, página 51.

romandre per res que no siats ma muyler.’ ‘Senyor’ dix la donsel: ‘tanta bela dona ha per lo mon, ¿per que non prenets daqueles qui son pus nobles e milors que yo no son, e poriets ho fer sens peccat?’ ‘Ma fila’ respos lo rey ‘noa tan bela dona el mon com uos sou, e encara sou pus bela que no fo uostra mara.’ ‘Senyor’ dix la donsel: ‘¿quines belleses he yo mes que ma mare?’ ‘Vos’ dix lo rey ‘semblats uostra mara en totes les faysons. Encara que hauetz pus beyles ‘mans que eyla no aula.’ Respos sa fila: ‘¿E per les mans sots axi enamorat de mi quem uolets pendra per muyler?’ Respos lo rey: ‘Ma fila: per totes les baleas que son en uos som yo de uos enamorat, e especialment per la balea de les mans, perqueus prech, ma fila, queus alegrets que dema serets regina d Ungria, e major honor no porietz auer.’

(ed. Miquel I Planas, 1910: 7).

Por este motivo ella se las manda cortar, solicita que se las coloque en un cuenco de plata y que sean cubiertas con una tela. Luego de un segundo exilio en un barco a la deriva, la joven se refugia en un convento, donde milagrosamente recupera sus miembros.

Del mismo modo, en *El victorial*, la hija del duque de Guyena pide a su sirviente que le corte las manos que besó su padre enamorado y luego le ate los brazos.

E llorando muy fuertemente, porque ya esta razón otras vezes ge la avía dicho. E dixo:

—¡Ay, Madre de Dios, acorredme!

E dixo el duque:

—Fija, forçado vos es que lo fagades esto que vos digo, que no puede ser otramente.

E besóla; e después tomóle las manos e besógelas. E fuese el duque. Ella fincó llorando; e mirando las manos, dixo:

—Manos que besó mi padre, mal vos logredes.

E rogando a Dios que la llevase deste mundo, o que la librase, en esa noche la donzella llamó a un sirviente, de quien ella fiava, e contóle toda la razón, e cómo su padre le besara las manos. E por desviar tan grand pecado, díxole:

—Quiero que me cortes estas manos, e me ates los brazos por que no muera.

(ed. Beltrán Llavador, 1994: 350-351)

El sirviente obedece; coloca las manos en un plato junto con el cuchillo y la sangre, y luego lo cubre con una tela.

Otro día vino el duque a ver a su hija. E sentóse con ella en el estrado, e acatóla, e viola muy demudada, qual nunca la viera. E fue por tomarle manos, como

solía. Ella sacó los brazos atados. E de que no le vio manos, fue muy maravillado, e dixo:

—¿Qué es esto, fija?

Ella dixo:

—Señor padre, no es razón que vós, que a mí engendrastes, besedes mis manos. Mas las manos besadas del su padre, tal merescen. (*idem*)

El padre manda entonces meter a la niña en una nave con sus pertenencias, sin ninguna compañía y con el plato que contiene las manos y la sangre. En el mar, la Virgen le restituye los miembros y libera a la doncella de todo dolor.

En ambas versiones peninsulares pueden advertirse semejanzas con la leyenda de santa Lucía, que envía a un caballero, como presente, el ojo que lo había enamorado (Suchier, 1998: 110). El episodio de la santa legendaria —como anota Roussel (1998: 110)— es referido de manera explícita por Jean Wauquelin en su versión en prosa de *La Manekine*: “...la belle Joïïe fist a la semblance de la nonnain que se esracha ung oel el l’envoya a ung seigneur qui le prioit d’amours, pource que il lui disoit que par son douch et gratiëux regart il estoit surpris de son amour”. (ed. Suchier, 1884: 287).

También en dos versiones italianas que incluyen ambos motivos se respeta esta secuencia. Así en la *Novella della figlia del re di Dacia*, la heroína se corta la mano con la que ha tocado a su padre “nel disonesto luogo” y la entierra.

Lo re, come tentato dal nimico, villanamente cominciò a baciare lei, e oltre a questo le mise le mani in seno e'n più disonesto luogo; onde costei si vergognò molto di ciò che 'l padre avea fatto. //...//

Addivenne che per la pietà di Dio e della sua benedetta madre, la fanciulla s' adormentòe, e fecie una visione in dormendo; e fülle detto: Va', e fa' per modo che tue ti tagli una delle tue mani, cioè quella mano colla quale tu toccasti il padre tuo a forza nel disonesto luogo. Isvegliandosi la giovinetta, e compresa d'amore di Dio e della sua benedetta madre, subitamente ebbe uno coltello molto tagliente o vero rasoio, e serrasi dentro alla sua camera, e dinanzi alla figura benedetta di Dio e della sua madre, costei si tagliò l'una delle sue mani, dicendo: Signor mio, quando sarà tuo piacimento, di questo dimostra miracolo; Vergine Maria, in cui io ò avuta e arò sempre speranza, a voi accomando e al vostro figliuolo questa mia mano. E cesie la si tagliò, e sotteròlla da un canto, innanzi alla presenza di Dio e della madre.

//...//

Vedi, padre mio; iersera quando io mi parti da te, i' me ne andai nella mia camera con intenzione di fare tutto vostro volere, e in ciò mi diliberai di prendere con voi ogni diletto; e in questo pensiero io m' addormentai; e quando mi risvegliai, io m'ò ritrovata tagliato una delle mie mani, e non so chi me l'abbia tagliata, né come questo fatto si sia andato. Trasse costei allora la mano di sotto la sua roba, tenendo l'altro braccio sanguinoso senza la mano.

(ed. D'Ancona, 1866: 3-6)

La heroína recupera más tarde la mano, luego de haber huido con su nodriza, durante la bendición de su matrimonio con el duque de Austria. Por su parte, en la *Historia della regina Oliva*, la hija del emperador se hace cortar las manos cuando su padre le habla de la belleza de estas y luego se las envía envueltas en una tela, como en las versiones catalanas, y, de manera similar a la hija del rey de Dacia, recobra sus manos antes de casarse. Finalmente, en la *nouvelle* francesa *De Alixandre, roy de Hongrie, qui voulut espouser sa fille...*

Le roy luy respondy que tout ce qui estoit en sa fille parfaitement amoit et moult lui plaisoit, especialment ses très belles mains. Elle rapporta a madame Fleurie, laquelle dist : ' Très doulx Dieu, mon createur, a toy vueil obeir, et ayme mieulx mourir que pour moy Monseigneur le roy mon pere se mettre hors de la loy. Pardonne moy, mon createur, ce que je feray pour l'amour de toy; et ce devra le contenter aucunement. (...) [*a Agrapine, su doncella*] Il convient que me obeissez, se m'amour du tout avoir vous voulez; vous devez savoir que Monseigneur le roy mon pere me ayme desraisonnablement, comme pour m'avoir a femme et espouser, qui est contre raison. Or est il ainsy que tout luy plaist ce qui est en moy et especialment mes mains; de ce l'en contenteray, car je lez feray coupper et lez luy envoyeray pour present. (ed. Langlois, 1908: 62)

En los textos restantes de las versiones literarias medievales, el motivo de las manos cortadas no guarda relación causal explícita o directa con el del incesto, y en ocasiones se altera visiblemente el orden tradicional de las secuencias, como es el caso de la *Vita Offae Primi*, donde por un malintencionado cambio de misivas, llega la orden del rey Offa de matar a su esposa y sus hijos en el desierto y cortarles las manos y los pies. Todos padecen el exilio pero solo los hijos sufren la mutilación; tiempo más tarde, los encuentra un ermitaño cuyos rezos devuelven a los niños los miembros cortados. En *La belle Hélène de Constantinople* ocurre algo similar: por un cambio de misivas, llega la orden de quemar a Hélène, hija del emperador de Constantinopla, y a sus dos hijos. El gobernador del reino sustituye a Hélène por su

propia sobrina y reemplaza a los dos niños por figuras de paja. Corta el brazo de Hélène donde se encuentra el anillo nupcial como signo eventual de reconocimiento, lo guarda en un cofre que cuelga al cuello de uno de los niños. Luego de un largo periplo, y gracias a un milagro cuyo intermediario es Martín, uno de los niños, el brazo de la heroína se integra al muñón como si nunca se hubiera cortado. Vale agregar dos variantes a esta enumeración: una de las versiones de los *exempla* del *Viaticum narrationum*, donde la muchacha, luego de cortarse la mano, se embadurna la cara con la sangre, y las versiones alemanas *Mai und Beaflor* y la de Jansen Enikel, ambas del siglo XIII, en las que la heroína, en lugar de mutilarse, se corta los cabellos y en esta última crónica, además, se rasga la cara.

Ahora bien, el relato perteneciente a los *Miraculi della Gloriosa Verzene Maria*, de fines del siglo XV —que incluimos en este apartado simplemente por su fecha de composición— ya presenta rasgos propios de la serie de narraciones tradicionales modernos: la mutilación se mantiene pero se omite el incesto. La historia hace referencia a cómo, celosa de la belleza de su hijastra, la segunda esposa del rey aprovecha la ausencia de este para ordenar que conduzcan a la heroína al bosque para matarla y le lleven sus manos como prueba del asesinato. La virgen María proveerá luego a la pobre mutilada de dos manos celestes. De manera inversa, la *novella* de Basile incluida en el *Pentamerone* presenta tardíamente (comienzos del XVII) rasgos que, desde este punto de vista, la emparentan más con las versiones medievales que con los cuentos modernos: Penta se hace cortar las manos para enviárselas a su hermano, que está enamorado de ella:

“Penta mia, tu sei tutta bella e compita dal capo al piede; ma la mano è quella che sopr’ogni cosa mi rapisce: la mano, forchettone che dalla pignatta di questo petto tira fuori le interiora; la mano, uncino che dal pozo di questa vita porta sú la secchia dell’anima; la mano, morsa che stringe questo spirito, mentre Amore vi lavora di lima. O mano, o bella mano, che sei mestolo che minestra dolcezza, tenaglia che strappa le voglie, paletta che aggiunge carbone per far bollire il mio cuore !”

(ed. Croce, 1925: 19)

Luego de esta verdadera oda a su mano, Penta responde: “Sta bene: v’ho inteso. Aspettate un po’, non vi movete di qui, ché or ora torno”, tras lo cual se dirige a su habitación y pide a su esclavo que le corte las manos y, “fattele mettere in un bacile

di faenza, le inviò, coperte di un tovagliuolo di seta, al fratello, con l'imbasciata che si godesse quello che piú gli piaceva con buona salute e figli maschi" (*idem*). Posteriormente Penta es echada al mar en una caja. En un segundo exilio llega a casa de un brujo, donde recupera sus manos. En la emblemática versión de los hermanos Grimm de *La doncella sin manos*, un molinero, por error, ha prometido su hija al diablo, pero este no puede llevarla debido a que la niña tiene sus manos demasiado limpias de tanto haberlas posado sobre sus ojos cuando lloraba, de manera que ordena que se las corten. Al ver que la situación se repite, esta vez con los muñones, el diablo desiste de llevársela consigo. La joven se aleja de la casa paterna y se casa con un rey que hace fabricar para ella unas manos de plata. Estando exiliada en el bosque, sus miembros le crecen por intervención de un ángel. Por su parte, en la vertiente popular española¹³ (Espinosa, 1987) es frecuente el motivo de la hija de un molinero que tenía como hábito regalar harina o pan a los pobres; su padre la castiga atándola a un árbol, cortándole los brazos y/o sacándole los ojos. Posteriormente la Virgen se le aparece en un arroyo y le pide que moje allí sus muñones. Al hacerlo, le crecen las manos.

En las versiones arábicas medievales y posmedievales el motivo de la mutilación se presenta como castigo a la desobediencia o a diferencias de credo. En *La historia de la paloma de oro y la hija del rey* (Valero Cuadra, 2000), el soberano ordena que le corten las manos a su hija y que se la eche a las fieras salvajes como castigo por haber dejado la idolatría y haberse convertido al islamismo. Tras vagar por el desierto con su hijo, Dios le restituye las manos en respuesta a sus ruegos. Renegar de la idolatría y defender la religión musulmana también es la causa de ese cruel castigo paterno a la hija en *La doncella Carcayona*: luego de mutilarle las manos, el rey expulsa a la heroína a un bosque, donde una cierva la guiará hacia una cueva y le lamerá las heridas de sus manos. En un segundo exilio en el monte, Alá le restituye los miembros como premio por su fe. En el *Relato en que se demuestra la virtud y la utilidad de la limosna*, de *Las mil y una noches*, una mujer, apiadada ante la súplica de un mendigo, infringe la prohibición de dar limosnas, tras lo cual el rey ordena que le corten ambas manos. Abandonada en el desierto junto a su hijo, al

¹³ En el anexo sobre "*La niña sin brazos argentina*", analizamos versiones españolas modernas en relación con las sudamericanas, página 296 y ss.

arrodillarse a la vera de un río a beber, el niño cae al agua. En eso pasan dos hombres que, invocando a Dios, logran salvar al niño, y entonces reaparecen las manos de la joven. Finalmente, entre las versiones africanas relevadas por Ruelland (1973), hay relatos en que la heroína ya ha nacido sin manos —a semejanza de lo que ocurre en algunas versiones chilenas y argentinas— y otros en los que es mutilada por su hermano incestuoso.

La mano desprendida del cuerpo corre distinta suerte antes de ser nuevamente colocada en su sitio. El agua siempre interviene en el milagro de la recuperación como un elemento fuertemente simbólico, haciéndose presente de diferentes modos: ya sea porque la doncella recupera sus manos en una nave, al beber en un arroyo o porque el miembro reaparece en una fuente en una basílica romana. Se constatan, a su vez, reminiscencias hagiográficas en el tratamiento de la mano una vez separada del cuerpo que la convierten en un elemento cuasi sagrado, ya que permanece incorrupta durante varios años. En muchos casos, como hemos visto, es colocada en una caja, cofre o vasija de plata y envuelta en una tela, como si se tratara de una reliquia, o preservada, intacta, en el vientre de un esturión.

Algunos especialistas, como Linda Rouillard (2000a), han interpretado la mutilación en estos textos como una forma metafórica de ordalía de la que podrá deducirse el grado de inocencia o culpabilidad de la heroína: siempre la voluntad divina termina dirimiendo a favor de la virtuosa cuando le son restablecidos milagrosamente su/s miembro/s. En este aspecto, el motivo de las manos cortadas presenta un enlace significativo con el motivo de la calumnia, que es el tercer punto en el que nos vamos a detener.

III. La acusación: la heroína infamada

La falsa acusación que se realiza contra la doncella, ya sea de infidelidad o de nacimiento monstruoso, es un motivo prácticamente omnipresente en el corpus literario medieval de inocentes perseguidas. Si bien es cierto que, como señala César Domínguez Prieto en su trabajo sobre “Las reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías” (1998: 169), los relatos con “secuencia difamatoria por

falsa acusación' presentan como sujeto acusado tanto a un hombre como a una mujer, en el Medioevo prevaleció el modelo con personaje femenino"; pero de acuerdo con la división propuesta para nuestro corpus en los dos grandes ciclos, la acusación de infidelidad corresponde al ciclo de "Florencia de Roma", mientras que la de nacimiento monstruoso forma parte del de "La doncella sin manos". En ambos casos la calumnia se produce durante la ausencia del marido, lo que deja en evidencia que el valor subyacente a esta "prueba" tiene como objetivo poner en tela de juicio, para terminar verificando, las virtudes de la esposa, básicamente respecto de su capacidad de garantizar una buena progenie.

Motivo proveniente del folclore universal, la acusación de adulterio se halla en dos tradiciones previas: en los relatos bíblicos de "José y la esposa de Putifar" (Génesis 39) y la "Historia de Susana" ya mencionada (Daniel 13),¹⁴ y en textos sapienciales de origen oriental (Domínguez Prieto, 1998). La gravedad de una acusación de este tipo se explica, primero, porque el adulterio atenta contra el honor del esposo, pero fundamentalmente porque, cuando quien comete la infidelidad es la mujer, pone en peligro la transmisión de la herencia familiar. En la mayoría de los relatos de la doncella manca, la "secuencia difamatoria" —por lo general asociada con un nacimiento monstruoso— suele motivar la segunda huida, la del hogar conyugal, y también pone en dudas la legitimidad de la esposa como progenitora.

Se trata, por otra parte, de una acusación escrita, que se vehiculiza mediante el artilugio de la carta sustituida (motivo K2117. Esposa calumniada: el mensaje falsificado). La presencia de este recurso exige un planteo estructural específico, tal como describe Jacques Merceron (1998: 159) en el capítulo sobre "Falsifications et médiations problématiques du message écrit": el marido debe primero ausentarse; en su ausencia se le envía un mensaje transmitiéndole, la mayoría de las veces, el feliz nacimiento de su hijo, el cual será escrito por un personaje cercano de la corte o la familia. En el trayecto el mensaje es interceptado por el/la calumniador/a para cambiarlo por otro con la falsa acusación (por ejemplo, nacimiento monstruoso). El esposo suele aceptar como cierto el contenido del mensaje, pese a lo cual envía otro

¹⁴ Véase "Susana y las esposas acusadas" en el capítulo 2, página 57.

ordenando que se cuide a su mujer e hijo/s hasta su vuelta al reino. El motivo entraña “une complexification croissante des situations narratives de conjonction et disjonction appelée par la logique même du récit” (*idem*: 159). De esta manera, el “esquema de falsificación de lo escrito” necesariamente es doble ya que también debe trastocarse la respuesta del rey por otra que ordene la muerte o el exilio de su esposa. Al regresar y enterarse de lo sucedido, el rey sale en busca de su mujer y esta búsqueda se prolonga por años. La heroína teme reencontrarse con su marido debido a que, por la sustitución de los mensajes, cree que es él quien ha ordenado su muerte.

Este motivo, lejos de ser privativo de nuestro corpus, está presente en una numerosa cantidad de *romans*, con distintas variantes, como: a) la “fausse lettre”, presente en *le Chevalier de la Charrete* (entre 1186 y 1181), la *Mort Artu* (ca. 1230), un cantar de gesta, *Jehan de Lanson* (ca. 1239) y también en la falsa acusación que motiva el destierro de Meliadice en el *roman* caballeresco de la primera mitad del siglo xv, *Cleriadus et Meliadice*¹⁵ (compuesto en el ámbito de la corte borgoñona en la que trabajó el prosificador de *La Manekine* y *La belle Héléne de Constantinople*, Jean Wauquelin); b) el de la “lettre mensongère”, lo encontramos en la chanson de *Elioxe*, una de las tres versiones conservadas del *Chevalier au Cygne* (fines del xii o comienzos del xiii), y en un cuento independiente, el de los *Enfants-Cyignes*, y c) el de la “lettre substituée”; además de los textos que componen el corpus de las inocentes perseguidas, figuran: *Isomberte* (relato emparentado con el ciclo del “Caballero del Cisne” pero que presenta también una contaminación con el de “La doncella sin manos”); el *Dit de l’empereur Constant* así como en el *Roman de Silence*, de Heldris de Cornualles. (J. Merceron, 1998: 155-161) y en el *Roman de Cassidorus* (siglo xiii) —tercera continuación en prosa del *Roman de Sept Sages de Rome* de tradición oriental— que narra la historia de Helcana, quien convence en sueños al emperador Cassidorus para que la busque, hasta que finalmente logra casarse con él. Por un oráculo que predecía que la ahora emperatriz traería la ruina del imperio, el entorno real no la acepta y aprovecha la ausencia del soberano para llevar adelante un complot en su contra, que consistirá en la falsificación de los mensajes:

¹⁵ Para un análisis del motivo del exilio y la falsa acusación en este texto, véase el artículo de L. Amor (2009b: 138), donde aparece entrelazado con el relato de la Guerra de Chipre y “laisse percevoir une réflexion sur le *rex inutilis*, figure présente dans le droit canonique”.

el primero, para acusarla de adulterio; el segundo, para condenarla a muerte, como suele ocurrir. Así, la desdichada debe huir al bosque con su hijo recién nacido, quien desaparece misteriosamente. Travestida de hombre, se aloja en una ermita, donde permanecerá un tiempo haciendo penitencia y realizando milagrosas curas. Muchas otras pruebas deberá enfrentar posteriormente Helcana/Helcanor, ya en otros espacios, como el intento de seducción de la hija del duque de Roma quien, al verse rechazada, la/lo acusará falsamente de ser el padre de su hijo ilegítimo, pero gracias a sus poderes logra que la verdad salga a la luz, luego de lo cual podrá reencontrarse con su hijo y con su marido.¹⁶

Pero el motivo de la falsa acusación, como sabemos, excede, por lejos, esta reducida enumeración y se ha filtrado en una inmensa cantidad de *romans*, cantares de gesta tardíos y leyendas de diversa procedencia, como la de Azenor (relato legendario de origen bretón, que alcanzó gran popularidad durante el siglo XVI gracias a sus redacciones impresas) quien, acusada de infidelidad por su envidiosa madrastra, pudo sortear la hoguera por estar embarazada, por lo que se la encerró en un tonel y se la arrojó al mar (Suchier: LXXVIII-LXXXIX).

La acusación, en la Edad Media, tiene peso condenatorio, dado que el derecho medieval, de herencia germana, “no presenta ninguno de los elementos de los procedimientos de indagación, establecimiento de la verdad, de las sociedades griegas o el Imperio romano” (Foucault, 1991: 68). Hasta el siglo XII, este se erigió sobre la base de un sistema de pruebas: sociales, mediante testigos que garantizaban la inocencia del individuo en cuestión; verbales, que consistían en la expresión de una serie de fórmulas, o corporales, también llamadas “ordalías”, consistentes en duelos, combates o pruebas de resistencia física frente a distintos agentes como agua o fuego. A diferencia del derecho romano, donde regía el

¹⁶ La referencia a este relato la tomamos de Y. Foehr-Janssens (2000: 125-127), quien lo analiza de manera pormenorizada. El particular estatuto de esta heroína provee a la autora de una interesante perspectiva de análisis y establece puntos de contacto con otros relatos de inocentes perseguidas: “*Le Roman de Cassidorus* confère à l'intrigue du conte de la fille sans mains une dimension inédite. Il adjoit au conte nucléaire des lieux communs empruntés à la littérature exemplaire et hagiographique, comme le pouvoir de guérison, le travestissement sexuelle, et l'exil dans un univers hostile. Ce faisant, il redéfinit le personnage de la femme persécutée à partir d'une tradition qui lui est hétérogne et qui trouve sa cohérence dans la louange de l'ascétisme masculin. Inutile de souligner que, soumises à de telles influences, les représentations de la féminité connaissent un traitement ambivalent”.

principio de presunción de inocencia (que solo volverá a estar vigente a partir de la Revolución francesa), en el sistema jurídico feudal, el acusado debe defenderse, no mediante el recurso de la indagación de la verdad sino sometándose a un “juego de estructura binaria”, cuyo resultado no es una *sentencia* que discrimine la verdad del error, sino que consiste, llanamente, en obtener la victoria o el fracaso (*idem*: 71).¹⁷

En las acusaciones y los “juicios de Dios” se basaba gran parte del sistema jurídico medieval. Y este es el sentido que subyace a la restitución divina de las manos de la joven mutilada cuando se la interpreta como una forma de ordalía: es la inapelable sentencia divina acerca de su inocencia lo que se está manifestando.

La historiadora Nancy Black (2003: 68-72) analiza una serie de documentos históricos donde figuran biografías de mujeres nobles que han sido falsamente acusadas de adulterio y hasta asesinadas; menciona los casos de Judith, segunda esposa de Luis el Piadoso (siglo IX); Ricarda, mujer de Carlos el Gordo (siglo IX); Uta, esposa de Arnolfo de Carintia (siglo IX); Emma, reina consorte de Lotario, rey de Francia (siglo X); Cunegunda, emperatriz y esposa de Enrique II (siglo XI); Emma, reina y consorte de Cnut I, rey de Inglaterra (siglo XI); Blanca de Castilla (siglo XIII). El de Margarita, Joan y Blanca, nueras de Felipe IV, rey de Francia (siglo XIV), constituyó un verdadero escándalo y habría proporcionado muchos de los elementos “realistas” que se incluyen en el *Roman du comte d'Anjou*, ya que su autor, Jean Maillart, estuvo en contacto con el gobierno de Felipe IV el Hermoso. Las tres mujeres habrían engañado a sus maridos y recibieron por ello un castigo ejemplar. Las adúlteras fueron rapadas, pero la que era esposa del primogénito, Margarita de Borgoña, recibió la peor condena por haber puesto en peligro la descendencia: fue conducida en un carro con telas negras hasta el Castillo de Gaillard, en cuya torre, expuesta a los vientos, fue encarcelada hasta que, en 1315, se la encontró muerta, quizá por las inclemencias que sufría en prisión, aunque también se sospecha que su marido, Luis, había mandado asesinarla para contraer nuevo matrimonio.

¹⁷ Este sistema, señala Michel Foucault (*idem*), desaparece hacia fines del siglo XII-comienzos del XIII, cuando estas viejas prácticas se transforman y comienzan a implementarse nuevos procedimientos judiciales, basados en la indagación (ya practicada por la Iglesia desde antes del Imperio carolingio bajo la forma de *inquisitio*). De manera que el tema de la falsa acusación tenía un correlato fáctico concreto en la sociedad medieval europea, con un sistema jurídico basado en la demostración de inocencia más que de la culpabilidad.

Ahora bien, sin desestimar la enorme amenaza que significa el adulterio en la herencia de una casta, en el Medioevo la prohibición y el castigo de las relaciones sexuales impropias se basa, fundamentalmente, en el profundo temor a los efectos que estas pueden provocar en la progenie, tales como niños leprosos o enfermizos. También el nacimiento de gemelos es potencial indicio de infidelidad, y ese será el nudo del conflicto en *Frêne*, el *lai* de Marie de France: al parir dos niñas gemelas, la madre es inmediatamente acusada de adulterio porque, dicen, no se ha visto “Que femme deus enfanz eüst, / si deus humes ne coneüst?” (ed. Micha, 1994: vv. 83-84). He aquí un vínculo probable a la concurrencia en muchos de los textos del corpus entre incesto y acusación de nacimiento monstruoso: la heroína, luego de haber rechazado el amor incestuoso de su padre, es acusada de haber dado a luz a un animal o un monstruo, como si ese vínculo sexual contra natura se hubiera, efectivamente, consumado.

7

EL MODELO HEROICO DE LA INOCENTE PERSEGUIDA

I. *Arma virumque cano...* El canto a los héroes

Síntesis de nobleza y de altos valores heroicos, en el imaginario cultural de la Edad Media las armas son una instancia omnipresente. *Arma* define ontológicamente a un segmento representativo de la sociedad estamental, el de los *bellatores*, y, como nombre, designa tanto el instrumento de combate como el brazo que lo porta, identificando sujeto y objeto en una unidad.¹ A través del ejercicio de las armas, la *virtus*, privativa del universo masculino (*virum*), logra expresarse en toda su plenitud: esta representa el vigor del hombre, su fuerza, su ímpetu guerrero.

Ya en la poesía heroica primitiva (sea homérica, latina o germánica) la exaltación de las virtudes guerreras ha tendido a asociar la destreza física desplegada en combate con los más altos valores morales.² Destreza que deviene en *fortitudo*, cólera o *furor*, ese “estado de enajenación mental, una profunda exaltación espiritual que anula la razón” y que, “desde Aquiles en adelante, es característica del guerrero, particularmente en combate” (Florio, 2002: 97, nota 196). “Sin un héroe encolerizado, no hay epopeya”, sostiene Curtius (1998: 246). Y es que en la cultura medieval, donde el estatus social se adquiere y define en términos territoriales, el enfrentamiento armado aparece como una premisa indispensable para adquirir una posición digna de estima. Esta circunstancia explica en parte por qué la cólera es

¹ Su etimología remite a *armazón*, “juntura”, unión del brazo (*earm* en anglosajón, *armus* en latín) con el hombro.

² En esta línea, nos interesa señalar la asociación que establece F. Nietzsche en *La genealogía de la moral* (1972: 36): “Creo estar autorizado a interpretar el latín *bonus* [bueno] en el sentido de ‘el guerrero’: presuponiendo que yo lleve razón al derivar *bonus* de un más antiguo *duonus* (véase *bellum* = *duellum* = *duen-lum*, en el que me parece conservado aquel *duonus*). *Bonus* sería, por tanto, el varón de la disputa, de la división (*duo*), el guerrero: es claro, aquello que constituía en la antigua Roma la ‘bondad’ de un varón”.

objeto de exaltación poética pero asimismo tema de reflexión teológica debido a que constituye un factor clave en el desarrollo individual y comunitario. En el ámbito de la teología, existe al respecto cierta divergencia de miradas, por lo que la cuestión tiende a complejizarse: si bien por un lado, con la tradición tomista (de línea aristotélica) la cólera es entendida como una respuesta natural inspirada en un instinto de venganza dinámico y legítimo, por otro, desde el plano estrictamente moral que postularon los Padres de la Iglesia (deudores de la tradición estoica), la ira es condenable y de una gravedad pecaminosa (Foehr-Janssens, 2000: 51-52).

Sin embargo, el *furor* heroico no suele manifestarse en forma aislada sino que siempre aparece templado por una dosis de prudencia o sabiduría, tal como describe Cecil Bowra en su trabajo sobre "The Hero" (1961: 100):

Though physical strength is an essential part of a hero's endowment, he is no animal or devoid of wits. On the contrary, since wits are another sign that he surpasses other men, there is nothing discreditable in their use to secure some glorious end.

El verso con que abre el poema virgiliano de nuestro subtítulo (*Eneida* I, I) alude a las máximas virtudes heroicas: "*arma* significa valor, y *virum* sabiduría porque toda perfección consiste en vigor corporal y sabiduría" (Fulgencio citado por Curtius, 1998: 253). Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías* (I, XXXIX, 9), destaca la sabiduría y el valor de los héroes, que los hacen merecedores del cielo.³ Así, el justo equilibrio entre *fortitudo* y *sapientia* ha sido el pilar sobre el cual se erigió el ideal heroico medieval y conformó un tópico frecuente en la poesía épica, pero también en lamentaciones y panegíricos de soberanos. La *sagesse*, que a veces puede asumir la forma de un personaje (¿como Olivier en la *Chanson de Roland*?⁴), funciona como contrapeso del irrefrenable ímpetu guerrero.

La doctrina cristiana y la visión cortés del mundo obraron, cada cual a su modo, encauzando la fuerza guerrera. La primera intervino en la conformación de un *ethos* heroico que integra en el retrato del héroe trazos de santidad,

³ "Heroico: llamado así porque en él se narran las gestas de los grandes hombres. Pues aquellos varones se llaman héroes, como si dijera *aéreos* y dignos del cielo por su sabiduría y fortaleza." (trad. Cortés y Góngora, 1951: 41)

⁴ El contrapunto épico queda expresado en el célebre verso 1093 (serie LXXXVII) del manuscrito de Oxford: "Rollant est proz e Oliver est sage" (ed. Jonin, 1997: 142).

especialmente —aunque no en forma exclusiva— en el cantar de gesta. Muchos de los aspectos característicos del héroe son compartidos por la figura del santo, muy particularmente en el plano de lo físico, cuya representación juega un papel central en la literatura e iconografía medievales. “In the Middle Ages, sanctity was primarily a language of the body, a discourse on ‘impassible flesh’”, define André Vauchez (1990: 332). En esta particular conjunción, tres cualidades se agrupan, como plantea en su análisis de la figura heroica Yasmina Foehr-Janssens (2009: 62), para definir los cánones prototípicos de la heroicidad masculina: la aspiración a la excelencia, el desprecio a la muerte y la desmesura épica.

La cortesía, por su parte, logró dosificar el rudo combate para combinarlo, en el *roman courtois*, con la experiencia amorosa, a partir de lo cual las armas no solo implicaron destreza y honor sino que también, simultáneamente, abrirían la puerta del amor. La tensión entre armas y amor, presente desde antaño en la literatura,⁵ se plantea en Chrétien de Troyes más bien como una dialéctica, cuya resolución resulta clave si el caballero pretende consagrarse como verdadero héroe. Este es el tema principal que ilustra el autor champañés en su primer *roman*, *Erec y Enid*, a partir del concepto de *recreantise*. La acusación de *recreant* (así se llama a quien abandona el ejercicio de las armas para entregarse al amor, pero el significado puede ser también “cobarde”), de la que es objeto Erec luego de casarse con Enid, marca el momento más crítico de su trayectoria: esa acusación que le llega de labios de su mujer le ha herido el orgullo de una manera tal que lo impulsa a emprender el camino sin retorno de la aventura hasta convertirse en rey. El sentido mismo de ese *roman* se desprende de la tensión entre los dos universos, aparentemente

⁵ Este tópico ya estaba ciertamente presente entre los poetas elegíacos romanos, quienes hicieron una verdadera apología del abandono de la actividad militar para dedicarse por completo al “combate amoroso”, y declaraban orgullosos que el único servicio que conocían era el del amor. Comenta Paul Veyne (1991: 147-148) al respecto: “Los elegíacos proclaman que ningún servicio militar es tan duro como el servicio del amor, donde hay que velar, estar activo, obedecer ciegamente a su dueña y señora, sostenerle su sombrilla o su espejo, servirla como un esclavo, entablar combates nocturnos: allí es donde se conquista la gloria; al igual que el soldado, también el amante vive al día y nunca está seguro de su porvenir”. El tópico de la milicia de amor, por el cual el poeta rechaza toda carrera que no sea la del amor, se corresponde con una *recusatio* a escribir epopeya (*idem*: 158-159). Sostiene Ovidio que “el poeta está demasiado ocupado con sus versos para militar al servicio del Estado”. La *molicie* generada por las flaquezas amorosas y que exaltan los poetas elegíacos es condenada socialmente en la época porque implica el mal ejercicio del civismo (*idem*: 215).

antagónicos: el ejercicio de las armas y las proezas caballerescas, por un lado, con el amor y la vida de casado, por el otro.

Ahora bien, al posar la mirada sobre los rasgos que suelen aparecer como propios del temperamento femenino en las representaciones literarias —de los cuales nuestro prototipo heroico constituye ciertamente un extremo—, advertimos que el canon se invierte con asombrosa precisión: no son ya el vigor de las armas ni la furia guerrera los escalones que deben ascenderse hacia la virtud, sino el temple, la sujeción corporal, el gesto suave, blando,⁶ silencioso. Desechado cualquier atisbo de vociferación, manifestación de ira o deseo de venganza, más bella y virtuosa es una mujer cuanto más sosegada, paciente y mesurada se muestre en su comportamiento.

II. La *virtus* femenina o el silencio de las heroínas

San Bernardo advierte a unas religiosas que, si bien es cierto que raramente se encuentra *virtus* entre los hombres, “resulta incomparablemente más raro hallarla en la mujer”. Este es uno de los motivos que llevan a los sacerdotes a deducir que “la mujer debe estar constantemente bajo tutela masculina” (Duby, 1998: 86-87). Por sobre todas las cosas, se trata de aprehender —o custodiar— una dimensión que se plantea como enigmática e inabarcable: el alma femenina. La literatura —sea ficcional, didáctica o de sesgo moralizante— se fue alimentando y ha alimentado imágenes, representaciones, modelos ejemplares acerca de la virtud de las mujeres y sus roles sociales. Georges Duby (1998: 111) nos detalla los términos en los que el abad cirterciense Adán de Perseigne (1145-1241) se dirige a la condesa de Perche: él “parte de los mismos preceptos fundamentales, la exhorta a mostrarse siempre humilde de corazón, ‘moderada de aspecto, sobria en la mesa, modesto el rostro, púdica la palabra’”. La moderación en el gesto y en el habla deriva en acciones también moderadas. El modelo heroico presente en nuestros relatos funciona como una contrapartida del sistema de valores del universo masculino, determinado por

⁶ “Tu es trop tendre et il trop dur”, define el diablo en su intento de convencer a Eva de que pruebe el fruto prohibido (*Jeu d'Adam*, obra dramática del siglo XII [v. 232, ed. Redoli Morales, 1994: 40]).

el puro accionar y la violencia dirigida hacia un oponente en combate.

En el otro extremo de esa tipología heroica, la inocente perseguida se define, desde una prototípica feminidad, por la huida (territorial), la imposibilidad de enfrentarse con su enemigo, la indefensión y una pasividad que, traducida en una fuerza desatada contra sí misma, encuentra su expresión natural en la tortura del propio cuerpo y en las expresiones de duelo. Estas carencias la hacen portadora de los más altos valores morales.

1. Belleza y castidad

Como vimos, Enid es un “*modèle de douceur, de bonté, de patience*” y en ella se reúnen “*toutes les qualités proprement féminines*” (Lefay-Toury, 1972: 193), cualidades que siempre tienen su sede, como vimos, en un cuerpo esbelto, delicado y claro, tal como reza el prototípico retrato cortés. La *belleza* —esta sí, desmesurada y única— es el rasgo ineludible que completa la fisonomía heroica— e integra junto con la *castidad* el binomio de la perfección femenina, equivalente al de *fortitudo et sapientia*, ya que alterna dotes físicas con virtudes de naturaleza moral, y tales cualidades son interdependientes y complementarias.

Es cierto que la virtud del personaje va adoptando distintas expresiones a lo largo de los textos: muchas veces se pone de manifiesto en la generosidad que practica la heroína o en su inquebrantable fe, pero en todos los casos la virtud se traduce en belleza física. Ahora bien, en el modelo heroico de las inocentes perseguidas, esta belleza —apenas un reflejo material de sus virtudes— es también, paradójicamente, el origen de todos sus males. Ocurre que la mayoría de las veces la victimización de la doncella es resultado directo de esta apariencia perfecta. El atributo de la belleza se presenta en un grado tan alto que la hostilidad (a causa de la envidia) o el acecho (motivado en el deseo) resultan inevitables ya en el propio seno familiar suscitando celos en madrastra, madre o cuñada, o bien acoso sexual por parte del padre, hermano o los hombres de la corte. Los dones con que la naturaleza ha favorecido a la muchacha son la cara visible o la encarnación de su virtud pero, simultáneamente, un destino fatal de sufrimiento.

La belleza junto con la castidad se ubican, en iguales proporciones, en la cima de la escala de las cualidades femeninas y son concurrentes en los textos. No es poco frecuente en la literatura medieval encontrarnos con sistemas de representación según los cuales belleza y perfección física se planteen como manifestaciones en lo externo de cualidades de índole moral, un signo exterior de la nobleza. La castidad, por su parte, tiene también un correlato físico: en las doncellas, la integridad del cuerpo virgen; en la dama se vincula, la mayoría de las veces, con la posibilidad de garantizar descendencia. El propio cuerpo es, entonces, reflejo, portador y cobijo de virtudes.

Una y otra nos remiten a universos diferenciados pero que obran mancomunadamente. La belleza, articulada con el esplendor estético de las formas —divinas y mundanas—; la castidad como atributo deseable, espiritual, a la vez que garante económico y social de una buena herencia. Los ideales religiosos y los mundanos, fiel ejercicio mutuo en pos de un bien simbólico común, ese orbe regido por *bellatores* y *oratores* que, en un esfuerzo unívoco, edifican las andaduras que encaminan el universo femenino hacia la vía recta de la virtud.

Belleza y castidad se amalgaman, entonces, para constituir una figura perfecta física y moralmente, pero plantean un oxímoron: la belleza resulta una potencial amenaza para la mayor de las virtudes de la mujer como es la castidad. El *roman* de *La Manekine* (y todas las versiones emparentadas con él) es el texto paradigmático también en este sentido: la heroína se mantiene virtuosa mutilándose. No obstante la enorme significación y el peso dramático de este acto en el desarrollo del texto, como estudiaremos más adelante, en muchos de los cuentos tradicionales modernos, que han pasado por el tamiz de la censura a fin de adaptarlos a un público infantil, la connotación sexual se ha ido matizando y la cuestión del incesto, por caso, ha desaparecido por completo. Pero el sistema de valores que se despliega en su conjunto a lo largo de las distintas versiones solo varía en sus matices: la heroína siempre está dotada de virtudes en un grado excepcional, lo que se pone en evidencia a medida que se va transitando la serie de infortunios que esta debe enfrentar. En el cuento moderno la tensión que se suscita entre belleza y castidad

permanece latente cuando la pequeña doncella es encerrada en una torre⁷ o debe disfrazarse para ocultar sus atributos físicos.⁸

El cuerpo de la joven, entonces, a medida que esta va pasando las distintas pruebas que le toca afrontar, queda expuesto y es sometido a maltrato. El caso más extremo es la mutilación pero en la lista incluimos la falta de alimento, el luto, el naufragio en altamar con fuertes tormentas, la suciedad, el cuerpo lleno de cenizas o cubierto con la piel de una bestia peluda, el encierro, la falsa muerte o el letargo. La pérdida provisoria de los atributos físicos y del rango social bien puede interpretarse como una suerte de purgación, un castigo corporal cuyo corolario es la purificación del alma, momento en el cual la belleza también recupera su esplendor, pero no menos, indudablemente, como una imagen de la iniciación sexual.

El tratamiento cortés del deseo que despierta la heroína inocente toma prestados elementos clásicos de la literatura amorosa vernácula. Yasmina Foehr-Janssens, en su análisis del *Roman du comte d'Anjou* (1989: 68-69), sostiene que, a lo largo de sus tribulaciones, ella no deja de despertar el deseo en quien la percibe, pero al mismo tiempo se la describe como una imagen santa y rodeada de un cariz maravilloso; su personalidad, desdoblada por los efectos de la herida inicial del incesto, toma una forma típicamente femenina que “se situe alors constamment en équilibre instable entre la sainte et la putain”. La narración, sigue la autora, se articula alrededor de la aparición repartida de este ser maravilloso cuyo descubrimiento se transfigura en una visión extática, ya que la belleza constituye siempre una experiencia del orden de la revelación.

⁷ La inaccesibilidad que representa la torre suele interpretarse como símbolo de la virginidad, la castidad y hasta de los propios órganos sexuales femeninos, como sostiene en su tesis doctoral Gerardo Gutiérrez Sánchez (1993; cf. Bettelheim, 1994: 272). Puede encontrarse esta imagen en los cuentos de *Rapunzel* y *La Bella Durmiente*, como también en la figura de la “malcasada” del *Yonéc* de Marie de France.

⁸ Que observamos en tantísimos ejemplos como *Silence*, *Tarsiana*, *Piel de Asno*, *la Manekine* y *Cenicienta*, entre otros.

2. El rango social

Partiendo de la perspectiva de la representación de la heroína, puede establecerse una primera gran distinción entre las versiones medievales y las del cuento moderno. A diferencia de muchas de las jóvenes que protagonizan los relatos populares de “Inocentes perseguidas”, que con frecuencia son de origen pobre y terminan casándose con un príncipe, las figuras medievales se caracterizan por la nobleza de cuna y el rango social elevado desde el inicio. Reinas, princesas o emperatrices, todas ellas pierden su estatus e identidad social a causa de falsas acusaciones o porque, perseguidas injustamente, deben abandonar de incógnito su reino para salvar su vida. El silencio acerca de su origen y su nombre en el extranjero, su vestimenta muchas veces de luto, los harapos o el disfraz, e incluso un cuerpo incompleto, no impiden que sus cualidades salgan a la luz y su potencial nobleza sea reconocida por los agudos ojos de un rey o príncipe que la toma como esposa pese a su (pasajera) condición. Hacia el final del relato, las aflicciones sufridas se convierten en un valor de redención y el prestigio y la posición social son recuperados.

El itinerario de la heroína, su crisis y reafirmación de la identidad, todo el proceso de exploración individual que se expresa a través de las diversas tribulaciones que afronta en su biografía, se completa, precisamente, con la apertura hacia el mundo externo, es decir, cuando la joven logra ubicarse en un espacio social (la escena de la fiesta en el palacio propia de algunos cuentos de hadas simboliza, de alguna manera, la tradicional presentación de la niña en sociedad para la obtención de un marido). Como plantea Daniela Perco (1993: 73) “these Cinderella plots constitute somewhat of a compendium of the trials and situations that girls must confront in order to become integral members of society” y Veronica Orazi (2000: 103) formula, en este mismo sentido, que “l’origine rituale del motivo della ‘fanciulla perseguitata’ è ben evidenziata dal simbolismo e dalle modalità di svolgimento dell’iniziazione sessuale: il rito veniva celebrato al sopraggiungere della pubertà ed era finalizzato a sancire l’ingresso dell’iniziando nella comunità di appartenenza”.

En las versiones medievales, que perseguían claramente una función, adicional o primaria, de adoctrinamiento, el lugar social que está en juego es el de

una dama en la corte, esposa del rey, garante de una descendencia lícita. En su análisis sobre el ideal de belleza en los denominados “cuentos de hadas”, Baker Sperry (2003) realiza un relevamiento de los rasgos recurrentes que integran el aspecto físico de héroes y heroínas. Concluye, en primer lugar, que, en la gran mayoría de los casos, la belleza se asocia con la nobleza y con un estatuto alto de clase social (innato o adquirido). En la misma línea, pero enfocada exclusivamente en los textos medievales de “Reinas acusadas”, Nancy Black señala el rango noble de la protagonista femenina como uno de los tres componentes esenciales de estos relatos. La autora explica esta particularidad en relación con el profundo sesgo moralizante que conlleva esta narrativa: dado que en la cultura medieval las reinas, las princesas y las damas de las cortes solían ser modelos a seguir, los discursos pastorales y pedagógicos estaban principalmente dirigidos a ellas y en ellos debían verse representadas. Así lo describe Carla Casagrande en su artículo sobre “La mujer custodiada” (1992: 101-102):

Reinas, princesas y damas tienen, a ojos de los predicadores y los moralistas, la posibilidad de convertirse en un ejemplo concreto y en modelo vivo para todas las mujeres, porque la posición de superioridad social que Dios les ha concedido las obliga, como dice Humberto de Romans, a un respeto más riguroso de las normas morales.

Inversamente, continúa la especialista en filosofía medieval, a medida que se desciende en la escala social, los valores se van diluyendo, las normas debilitando y la disciplina se relaja, pero “para todas las mujeres queda una continua tensión a mirar hacia arriba, hacia la mujer de comportamiento perfecto que sólo la reina sabe ser plenamente”.

III. El modelo literario de la esposa paciente

En la tradición medieval vernácula, el personaje literario más emblemáticamente asociado con el motivo de la esposa paciente es el de la sufrida Griselda —relato que fue objeto de numerosas versiones en la Edad Media tardía y el denominado

*primer humanismo*⁹—; no resultará extraño, sin embargo —y seguramente tampoco demasiado novedoso—, que podamos reconocer algunos trazos de este modelo en una heroína también prototípica, pero del siglo XII, la leal Enid, del *roman* de Chrétien de Troyes ya aludido. Los lazos que intentaremos establecer entre ambos modelos nos ubican lejos de la pretensión de pensar el vínculo en términos de una influencia directa de uno sobre otro. Ambos textos tienen en común más que el motivo literario en cuestión: cada cual por su lado, estos relatos mantienen una conexión estrecha con nuestro corpus, sin pertenecer a él. Ni Enid ni Griselda, huyen —y esa es una razón que inequívocamente las excluye del corpus de inocentes perseguidas—; pese a ello, Enid puede reconocerse como paradigma de la esposa cortés y muchos de los rasgos que la caracterizan contribuyeron a la conformación del modelo heroico de los relatos del ciclo. Griselda, por su parte, constituye el punto más extremo de la paciencia femenina: casi como una abstracción —¿o una alegoría?—, este personaje es una versión descarnada e inerte del modelo, sin voz y ya desprovista por completo de cualquier posibilidad de expresión humana de dolor.

1. El caso de Enid

Como se ha visto, el legado de Chrétien de Troyes no se restringe a aspectos formales de lo narrativo o a una concepción poética determinada: la tradición literaria posterior pudo también servirse de los patrones morales y estéticos que inspiraron sus héroes y heroínas. Y si bien es difícil extraer una tipología femenina uniforme a lo largo de sus *romans*, la figura de Enid, que cobra un particular protagonismo en el desarrollo del relato, se propuso como modélica para repertorios posteriores, sobre todo para el de los relatos de inocentes perseguidas.

Al comienzo del *roman*, Erec —quien había salido a perseguir a un enano y un caballero para vengar una afrenta— llega a la residencia de un valvasor y se enamora de su hija, hermosa, aunque pobremente vestida. El caballero pide su mano y el padre se la concede, por lo que termina llevando a la muchacha a la corte para convertirla en su esposa. Desde su aparición, se observa que en el periplo

⁹ Véase la nota 7 del capítulo 3, página 66.

narrativo de esta heroína, el matrimonio representa el punto más alto de inflexión: a partir de entonces todas sus pruebas pasarán por demostrarse “buena esposa”. Pero es también a partir del matrimonio como alcanza un estatuto social del que carecía —representado por los vestidos que comienza a llevar una vez casada (“mout est richement vestue”, v. 2805)—, y como su figura y hasta su nombre adquieren sustancia (hasta que se convierte en esposa desconocemos su nombre). Pero es específicamente su palabra, a partir de su matrimonio con Erec, la que cobra un valor particular ya que incide en forma determinante en el itinerario heroico de su marido: es lo que desencadena en él la crisis ontológica que lo impulsará a la aventura y de la que vuelve redimido. Y es que las habladurías sobre su marido le quitaban el sueño y, a causa de ello, entre sollozos y muestras de duelo, sus lamentos intensos lograron llamar su atención, hasta que finalmente lo pudo expresar: su situación de casado había hecho que abandonara las armas para entregarse al juego amoroso, por lo cual comenzaron a acusarlo de *recreantise*.¹⁰ Esta tensión entre armas y amor —ya aludida—, que será clásica en la poética de Chrétien, nos proporciona un interesante punto de entrada para analizar las intervenciones de Enid.

Si la palabra de Enid logra accionar en su marido la salida a la aventura para ir a recuperar su honor, esto le va a desencadenar nuevos lamentos cuando Erec ya fuera de la corte, inexplicablemente la castiga prohibiéndole la palabra y condenándola al silencio. La situación así planteada genera un dilema en la esposa: cada vez que anticipadamente puede percibir situaciones de algún peligro que acecha a su marido, no sabe si hablar o callar. Su disyuntiva nos suscita una pregunta: ¿cuál es la esposa más leal, la que, pese a las seguras reprimendas que seguirán, intenta salvaguardar a su esposo de potenciales peligros o la que le guarda incondicional obediencia aun siendo consciente de que hacerlo puede acarrearle graves consecuencias? Después de debatirse y lamentarse (vv. 2829-2839), Enid desobedece: habla.

¹⁰ El análisis de Michel Foucault sobre la regulación del placer dentro del vínculo matrimonial en la Antigüedad (“Los placeres del matrimonio”, en su *Historia de la sexualidad*, 1987: 164-173) nos provee de datos interesantes para confrontar en este punto, ya que allí el filósofo francés desarrolla varios aspectos sobre la cuestión que serán retomados por los Padres de la Iglesia —principalmente de la mano de Clemente de Alejandría (150-215)— y que nos permiten trazar líneas de continuidad con la tradición cristiana posterior.

Al repetirse tres veces la misma escena, Erec “la menace mout et chose / Et commande qu’ele se taise” (vv. 3720-3721), pero ella sigue reflexionando y no puede callar. “Et li dit ; cil la menace” (v. 3761), y en este tironeo las aventuras de Erec se suceden y los enfrentamientos son cada vez mayores y más peligrosos.

Un angustioso soliloquio y una serie de maldiciones que profiere hacia sí misma preceden o siguen cada nueva intervención.

Mout se despoire et desconforte,
Quant son seignor dire ne l’ose,
Qui la menace mout et chose
Et commande qu’ele se taise.
De deus parz est si a mal’aise
Qu’ele ne set le quel saisir,
Ou le parler ou le taisir.
A li meïsmes se consoille ;
Sovant dou dire s’aparoille
Si que la langue s’en esmuet,
Mais la voiz pas issir n’en puet,
Car de paor estraint les danz,
S’enclot la parole dedanz.
Ensi se justise et destraint :
La boche clot, les denz estraint,
Que la parole fors n’en saille.
En li a prise tel bataille.
(ed. Fritz, 1992: vv. 3718-3734)

En estos pasajes advertimos, además, la recurrencia de formas estereotipadas del lamento femenino como “fole”, “chaitive”, “lasse!”, entre otras, expresiones cristalizadas que vemos extendidas en una diversidad de textos.¹¹ En sintonía con esta perspectiva de culpabilización de Enid, a causa de su palabra, es preciso interpretar el episodio de la falsa muerte de Erec (luego de enfrentarse con los gigantes, Erec cae extenuado al punto de que lo creen muerto). Atormentada, Enid se retuerce de sufrimiento y se desarma en plantos de dolor. Ingresa así en la dimensión concreta del duelo, en la que se entremezclan la pérdida y la culpa: ha sido su palabra, dice, la que ha expuesto a su señor a tales peligros. Advertido por el

¹¹ Como se verá en el capítulo 8 (páginas 8 y ss.) en su mayoría, estas expresiones son enunciadas por mujeres en el contexto de un duelo —amoroso, por separación/exilio, por una muerte real o falsa— y están acompañadas por sintagmas cristalizados que hacen referencia a la propia situación de desgracia.

llanto de Enid, el conde de Limors aprovecha la ocasión para convertirla en su esposa. Durante la boda, ella, habilidosa en la palabra, logra engañarlo y así Erec despierta, mata al intruso y ambos pueden huir.

Dos rasgos significativos salen a la luz. En primer lugar, como vemos, el movimiento alrededor de la palabra es siempre el mismo en Enid: esta le está en principio vedada; no obstante, fue el instrumento mediante el cual ha salvado a Erec en todo momento, no solo de las habladurías y acusaciones de *recreantise*, sino también advirtiéndolo de todos los peligros durante las aventuras. Esta función queda coronada cuando su elocuencia le permite eludir la muerte en manos del conde. Por otra parte, a medida que Erec enfrenta combates cada vez más peligrosos, la aventura de Enid transcurre en su interior y lo hace siempre transitando el carril de la palabra: el angustioso dilema que le suscita obedecer a su marido o hablar para salvarlo despierta toda clase de culpabilizaciones y maldiciones, tanto propias como pronunciadas por su esposo (maldiciones que, como veremos, nos remiten a una *mala dicción* constitutiva de la identidad femenina). Una orientada a lo externo y la otra volcada hacia el interior, las travesías del marido y la esposa, respectivamente, tienen sentidos opuestos en este texto: él debe conciliar las armas con el amor, es decir, su vida social con su individualidad; ella, que transita la difícil dicotomía entre hablar o callar, aprende a convertirse en una buena esposa, grado que logra alcanzar no tanto por su obediencia —no es aquello por lo que se destaca—, sino más bien por su temperancia e incondicional lealtad. Es allí donde radica el heroísmo de Enid. Finalmente, le dice Erec:

(...) “Ma douce suer,
Bien vos ai dou tot essaïe.
Ne soiez de rien esmaïe,
Q’or vos ain plus, que ainz ne fis,
Et je resui certains et fis
Que vos m’amez parfaitement.
Tout a vostre commandement
Vuil estre des or en avant
Si con je estoie devant.
Et se vos m’avez rien mesdite,
Je le vos pardoint et claim quite
Et le forfait et la parole.”
(*idem*: vv. 4914-4925)

Las numerosas modalidades de manifestación del duelo que se accionan en la heroína en más de una ocasión configuran un modo de expresión de una violencia que, sin poder —ni deber— encontrar cauce en cuerpo ajeno, se despliega hacia sí misma.¹² La paciencia, desde esta óptica, no es sino una forma de ira que logra contenerse en los límites del propio cuerpo y de la propia voz. Y el aprendizaje de Enid radica, en definitiva, en el modo en que logra tramitar esta particular circunstancia. Lo mismo va a ocurrir con las inocentes perseguidas: cuando una desgracia injusta las golpea, pocas son las alternativas disponibles para deplorar su lamentable suerte a no ser el llanto y el soliloquio... hasta la llegada de la justicia divina.

Para Marie-Noëlle Lefay-Toury (1972: 285) el silencio tiene un valor negativo en Chrétien de Troyes y es generador de catástrofes:

Celui d'Enide est la cause profonde de la crise qui secoue le couple ; sans doute, ce sont des paroles : "Amis, con mar fus", qui la déclenchent directement, mais le monologue d'Enide qui précède ces mots n'est que l'épanchement de paroles trop longtemps contenues, l'explosion d'une situation intenable, parvenue à son paroxysme. Le processus est le suivant : silence d'Enide, explosion, crise, départ vers l'aventure; le silence est à l'origine de tout le mal.

No coincidimos con esta visión. Entendemos que el silencio tiene, por el contrario, una cualidad positiva, por lo menos para la mujer, entre otras cosas porque permite atemperar su palabra —esta sí— potencial generadora de males. Erec quiere silenciar a su mujer y, esto —como hemos visto— le suscita una disyuntiva frente a la cual termina optando por desobedecer y hablar. ¿Es Enid, entonces, una esposa paciente? Consideramos que, en efecto, lo es, en la medida en que la paciencia garantiza un equilibrio y sea muestra de su incondicional lealtad hacia Erec.

¹² Fue de utilidad, para este punto, la lectura del trabajo de Yasmina Foehr-Janssens *La veuve en majesté. Deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale* (2000), donde entre sus muchas notas interesantes, la autora plantea el duelo como sustituto de la ira en las inocentes perseguidas. Algunas de sus ideas nos han servido de inspiración para este tramo de nuestro análisis y han impulsado ciertas líneas de la presente comparación entre Enid y Griselda, aunque una y otra lectura, desde sus particularidades y aportes, difieran en sus orientaciones.

2. La paciente Griselda

Ahora bien, como sugerimos más arriba, cuando se hace referencia al motivo de “la esposa paciente” en la literatura medieval, el emblema no suele ser tanto Enid como la sufrida Griselda. La historia es bien conocida: Gualterio quiere asegurarse de la virtud de su esposa y decide poner a prueba su paciencia en una larga serie de tribulaciones, con suplicios intolerables, entre los que la afrenta de desnudarla públicamente o de obligarla a realizar los preparativos de boda de su propio marido con una nueva mujer, de una escala social superior, por quien este finge haber decidido reemplazarla, parecen tiernas muestras de afecto frente al pedido de que entregue a sus hijos a la muerte y hacerle también creer, durante más de diez años, que efectivamente así se ha hecho. Todo lo cual es enfrentado por Griselda con una paciencia sobrenatural, “come far soleva, con forte animo sostenendo il fiero assalto della nemica fortuna” (ed. Branca, 1992: 900 [48, 83]) y respondiendo siempre que sí a los crueles pedidos de su marido. Dice el narrador: “...e domandolla se ella sempre, togliendola egli per moglie, s’ingegnerebbe di compiacergli e di niuna cosa che egli dicesse o facesse non turbarsi, e se ella sarebbe obediente e simimili altre cose assai, delle quali ella a tutte rispose di sì” (ed. Branca, 1992: 895 [18, 36]). Su espíritu, impasible y contenido, provoca lágrimas entre quienes la rodean y hasta en su propio esposo, quien imagina que debajo del rostro siempre imperturbable de su mujer se esconde gran amargura. Cuanto más adversa se presenta la circunstancia, más firme se ve su rostro: “la ma pur, come l’altre ingiurie della fortuna aveva sostenute, così con fermo viso si dispose a questa dover sostenere”. (*idem*: 899 [41, 75]). Una y otra vez recuerda el narrador que su “paziente animo” se mantiene “senza mutar viso”. En esta heroína se percibe la ausencia total de signos de duelo y/o expresiones de sufrimiento; cualquiera sea el ultraje marital, no hay insinuación alguna de deseo de venganza o de ira; toda manifestación de dolor se borra y las lágrimas quedan contenidas como el indicio de una sublevación siempre latente pero que nunca se expresa.

El caso de Griselda nos enfrenta a una figura hiperbólica y, por eso mismo, paradójica: si bien se postula como modelo de virtud, su esencia extrema anula cualquier posibilidad de identificación por parte del público al que está dirigido el

relato. Es decir, a diferencia de los *exempla*, cuyos personajes, alejados de la idealización heroica, funcionaron como un *espejo* del hombre y la mujer comunes, el grado superlativo de virtud de la heroína, en este caso, la mantiene a distancia de cualquier modelo posible de imitar. Según Yasmina Foehr-Janssens (2000: 102), no obstante ello, “la marquise de Saluces peut servir, même si elle témoigne d’une attitude inimitable, de guide moral aux épouses lorsque celles-ci se déclarent prêtes à se plier, pour le plus grand bien de leur famille, et pour leur gloire, à une vie de discipline et de douceur conjugale”.

Ahora bien, es oportuno preguntarse hasta qué punto se ha borrado toda huella de dolor en Griselda, quizá mejor sea formular que lo que se ha vuelto indetectable es en realidad cualquier indicio exterior de él, es decir, lo que se ha anulado es su capacidad de *expresión* del dolor. Y esto llevado a límites que parecieran ir más allá de lo humano para acercarse a una dimensión de orden trascendente. Marga Cottino-Jones (1973:39) afirma, en esta misma línea interpretativa, que “Griselda is not simply a woman in love; she is the embodiment of love on a sacrificial level”. Según la profesora italiana, la audiencia medieval podía claramente reconocer en los trazos de esta historia la escena del Antiguo Testamento de Isaac y Rebeca, donde Isaac es una prefiguración de Cristo y encarna la sabiduría, y Rebecca, la Iglesia, la paciencia y la virtud femenina. La emblemática paciencia de Griselda la convierte en la esposa apropiada para asegurarle a Gualtierio un buen heredero, gracias a su imperturbable silencio y sumisión. Yasmina Foehr-Janssens se refiere a su historia como el resultado discursivo de un trabajo de “domesticación” de la ira femenina que habían emprendido los cuentos de las mujeres perseguidas y de la que —agregamos nosotros— podemos encontrar un esbozo en el *roman* de Chrétien.

El *Decameron*, colección dedicada a las mujeres, narrada en su mayoría por mujeres y centrada extensamente en sus sentimientos y acciones, concluye, como señala Cottino-Jones (*ibid*: 50), con una apoteosis de la mujer perfecta, una imagen femenina de Cristo, que se erige como diametralmente opuesta a la *figura diaboli* con que abría el libro, Ser Ciappelletto. Mediante una forma particular de coraje femenino, la figura hierática de Griselda nos permite visualizar la consumación hipérbolica del modelo de la inocente injustamente perseguida, en cuya huida

permanente se desdibuja “toute représentation de la réaction féminine à l’offense” ya que “l’héroïne n’a pas la possibilité de désigner clairement un agresseur” (Foehr-Janssens, 2000: 96). En oposición directa al furor guerrero que se desata en combate propio del mundo masculino, Enid y, de manera superlativa, Griselda enfrentan, en grados diferentes, una impasibilidad sumisa. Su iniciación heroica está jalonada por (duras) pruebas que van superando conforme logran desarrollar su capacidad de resistencia. Así, el esquema de la “femme sans ire” (*idem*: 99) se erige como una forma de comportamiento que, bajo el influjo del ideario cortés y también de los modelos promovidos por la hagiografía, convierte el dolor en una forma de representación literaria de la iniciación femenina.

IV. La inocencia perseguida

La inocencia y la persecución sintetizan lo que, en efecto, será una de las marcas distintivas del corpus: la referencia a una trayectoria geográfica es también un recorrido moral, en sintonía con el cual se irá conformando la identidad del personaje. Por su parte, el sufrimiento y la indefensión, dos circunstancias siempre presentes en estos personajes femeninos, completan el cuadro con el que, de acuerdo con la caracterización de Worth Frank Jr (1986: 144), es posible identificar a una heroína patética:

Para que haya *pathos* debe haber una figura sufriente, y este sufrimiento despierta nuestra simpatía. Si el sufrimiento es totalmente inmerecido, se provoca un sentimiento todavía más fuerte, y por eso la inocencia es una característica de la víctima patética. También lo es la debilidad, la inhabilidad para pelear. La falta de poder de la víctima es aún más dramática si la fuerza hostil que actúa sobre él o ella es, por contraste, fuerte, brutal, maligna e inmune a las apelaciones de debilidad e inocencia.

Es evidente el influjo que ha tenido la literatura hagiográfica en la conformación de este modelo heroico; sin embargo, el carácter pasivo de las protagonistas patéticas las diferencia, tal como estudia Frank, de la tradicional figura de la santa. La mayoría de las vírgenes santas y mártires son víctimas inocentes de padecimientos injustos, pero asimismo suelen ser portadoras de una fuerza y un vigor

extraordinarios de los que carecen las heroínas patéticas. La actitud muchas veces desafiante de las santas las aproxima a una postura heroica frente al mal que padecen; estas suelen manifestar, por otra parte, una aceptación voluntaria, incluso gozosa, de los tormentos a los que se ven sometidas, producto de una fe inquebrantable. Pese a estar casada, la heroína inocente perseguida sufre en soledad y es víctima de los miembros más cercanos de su entorno, que constituyen una amenaza incluso para su supervivencia. Reconoce el camino del mal y se aparta de él pero tiene frente a este una actitud pasiva y, como víctima, debe escapar para protegerse. La amenaza extrema, el dolor y la desgracia están en la base de todo su accionar y esta naturaleza particular determina un personaje que tenderá al silencio y la introspección. Este aspecto es el que mejor refleja la intersección entre los modelos de heroínas que nos proponemos describir.

No obstante, como dijimos, el trasfondo religioso es omnipresente, fundamentalmente en lo concerniente a las virtudes que encarna la heroína. El abanico de cualidades morales que la acompaña suele estar encabezado por la fe, además de constancia, paciencia, humildad y piedad, virtudes que, en la cultura medieval, tradicionalmente estuvieron asociadas con lo femenino y que nos conducen directamente al universo cristiano. La serie de pruebas sigue un patrón argumental que consiste en la yuxtaposición de las tribulaciones que la heroína debe sufrir en “distintos escenarios” que forman un “paradigma tipológico” semejante al de la pasión de Cristo” (Spearing, 2001: 745).

En su estudio, Nancy Black (1997) postula, por su parte, que el auge de este tipo de relatos en la Edad Media a partir del siglo XIII debe ciertamente leerse en consonancia con un patetismo religioso que fue por entonces generalizado. En efecto, la Iglesia no solo predicaba por medio de la doctrina, también llegaba al pueblo laico apelando a sus sentimientos. De manera que tanto los sermones como la lírica religiosa, los misterios y las distintas expresiones artísticas recreaban vívidamente los sufrimientos de Cristo y las angustias de la Virgen en los distintos estadios de la Pasión.

En esta misma línea, Pierantonio Frare, en su artículo “Le donne perseguitate nel teatro italiano” (2005: 371), señala “l’influsso dell’archetipo di Maria, la madre di Gesù, che anch’essa conosce, assieme a suo figlio, la persecuzione, a partire da

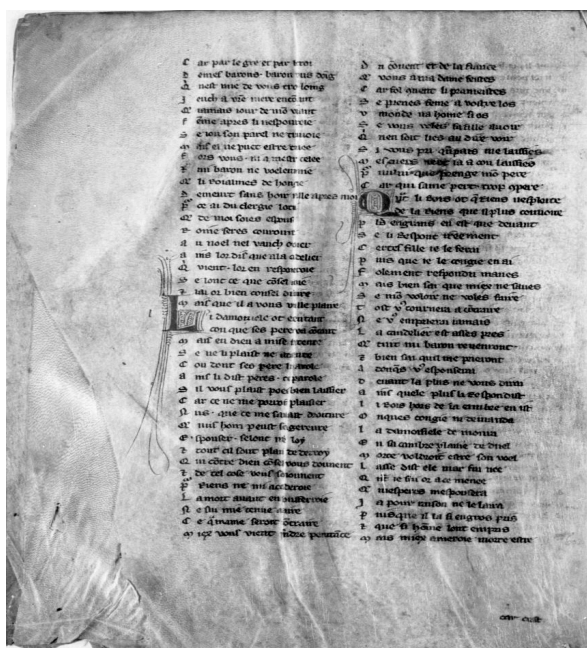
quella di Erode". El autor italiano sostiene que en el teatro clásico no pueden encontrarse figuras de este tipo y que el cristianismo aportó el material que ha cambiado el escenario, fundamentalmente a partir de la figura de Cristo, caso emblemático de persecución a un inocente.

Pero el modelo heroico que presentan los relatos de inocentes perseguidas, tal como hemos evidenciado, deja entrever más bien un cruce de tradiciones literarias sin que pueda identificarse una influencia unívoca o una procedencia precisa. En la mayoría de los textos podemos reconocer la confluencia de tradiciones diversas provenientes tanto de la materia legendaria pagana como la doctrinal, pero siempre elaborados a la luz del adorno cortés.

TERCERA PARTE:
LECTURA DE *LA MANEKINE*

INTRODUCCIÓN A *LA MANEKINE*

Compuesto entre 1220 y 1240 en lengua picarda, el *roman* de *La Manekine* fue copiado en el único manuscrito que se conserva (Paris BFN fr. 1588) por dos escribas de Arras alrededor de 1300. Se trata de un manuscrito misceláneo encabezado por *La Manekine* (2r-56v) que está acompañada por dieciséis miniaturas; siguen otras obras de Philippe de Remi: *Jehan et Blonde*, *Salus d'amour* y otros poemas, y un *roman* incompleto de Sarrasin, el *Roman du Hen*, sin imágenes que lo acompañen. El códice, con un formato de 29 x 21 cm, contiene 143 folios y está dispuesto a doble columna de unas 40 líneas cada una, y en un pergamino de formato irregular de baja calidad.



I. Ediciones

La primera edición de *La Manekine* fue realizada por Francisque Michel y publicada en 1840; le siguió una edición parcial de Henri Bordier, en 1869. Hermann Suchier publicó, entre 1884 y 1885, la primera edición completa del manuscrito Paris BNF fr. 1588. En 1980 Christiane Marchello-Nizia la tradujo al francés moderno (París, Stock, 1995); Irene Gnarra la editó en inglés-francés (Nueva York, Garland, 1988), al igual que Barbara Sargent Baur (Nueva York, Rodopi, 1999). Esta última edición —la que utilizamos en la presente investigación— está acompañada por dos estudios muy completos, de Alison Stones y Roger Middleton, sobre las ilustraciones y el contexto histórico del manuscrito. La versión castellana, *La doncella manca*, estuvo a cargo de Marie-José Lemarchand (Madrid, Siruela, 1998). En 2012 Marie-Madeleine Castellani publicó la primera edición bilingüe francés antiguo-francés moderno (París, Champion) y en su bibliografía se incluyen varios de nuestros trabajos.

II. Sinopsis

Consciente de que el reino de Hungría necesita un heredero varón, antes de morir la reina hace jurar a su marido que no volvería a casarse salvo que fuera con una mujer idéntica a ella. Cuando los consejeros de la corte, tras haber buscado durante un año por diversas tierras, comprueban que es imposible hallar a una mujer con tales requisitos, deciden que el rey debe casarse con su única hija, Joïe, que guarda perfecta semejanza con su madre. Tras conseguir el aval de la Iglesia, el rey primero duda, pero la presión de la corte y su propia pasión hacia la doncella lo convencen de concretar el enlace incestuoso. Desesperada, momentos antes de la boda se corta una mano, la que cae por la ventana hacia un río y es devorada por un esturión. Al llegar a la sala, muestra su brazo mutilado y anuncia que en ese estado no podrá ser reina. El soberano, preso de la ira, la envía a la hoguera, pero un piadoso senescal desobedece la orden real: abandona a la doncella en el mar en una nave sin mástil ni timón y luego simula su muerte quemando unos espinos.

Habiendo arribado a tierras escocesas sana y salva, la joven no revela su nombre ni su origen, por lo que comienzan a llamarla “Manekine” en virtud de su aspecto. Reinicia su vida casándose con el rey de Escocia, de quien queda embarazada. Pero cuando el rey sale a participar de unos torneos en Francia, la Manekine sufre una calumnia pergeñada por su suegra, quien cambia los mensajes que anunciaban el nacimiento de su bello hijo por la noticia de que la manca ha dado a luz a un monstruo. No obstante, el rey escocés pide que protejan a su mujer, pero la malvada reina vuelve a cambiar la carta ordenando la muerte de la Manekine y su niño. Nuevamente la heroína queda en el mar a la deriva hasta arribar a Roma, donde vive durante nueve años en casa de un senador hasta que la reencuentra su marido, que no ha cesado de buscarla al enterarse de la verdad. El rey de Hungría, por su parte, arrepentido, peregrina a Roma para confesarse. Durante el reconocimiento público, la mano de Joïe es

milagrosamente restituida por obra del sumo pontífice, tras aparecer, intacta, dentro del pez que la había devorado, en una fuente de la basílica romana.

III. Sumario de los episodios

PRÓLOGO

PRÓLOGO (vv. 1-48)	Referencia al auditorio-receptor	1-27
	Referencia a la composición (rimas)	28-38
	Invocación a Dios	39-44
	Alusión a la verdad	45-48

I. HUNGRÍA

MUERTE DE LA REINA (vv. 49-176)	El rey, la reina y las virtudes de Joïe	49-78
	Sobre la muerte/enfermedad de la reina	79-107
	Pacto (<i>don contraignant</i>)	108-144
	Confesión, muerte y funerales	145-176
BÚSQUEDA DE NUEVA ESPOSA (vv. 177-378)	Cariño del padre hacia su hija	177-185
	La doncella crece en belleza y virtud	186-196
	Necesidad de encontrar nueva esposa	197-238
	Búsqueda de nueva esposa para el rey	239-278
	Banquete de Navidad, corte plenaria Joïe es idéntica a su madre	279-312
	Consejo de los preladados	313-378
EL REY SE ENAMORA DE SU HIJA (vv. 379-608)	Contemplación de su hija	379-395
	Sobre la mujer y sus peligros	396-411
	Amor vs. Razón: el rey enamorado	412-502
	El rey declara su amor a su hija	503-547
	Respuesta de Joïe	548-572
	El rey reafirma su posición e insiste	572-592
	Lamentos de Joïe	593-608

AUTOMUTILACIÓN DE JOÏE (vv. 609-840)	Fiesta de la Candelaria: se dispone la boda	609-644
	Mutilación	645-744
	Buscan a Joïe para casarse y ella muestra su muñón	745-800
	Reacción del rey	801-840
PRIMER EXILIO (vv. 841-1160)	Joïe en la cárcel y duelo del pueblo	841-878
	Plan del senescal y simulacro de muerte	939-1065
	La doncella en el mar	1066-1160

II. ESCOCIA

LLEGADA A ESCOCIA (vv. 1161-1324)	Llegada a Escocia, encuentro con el preboste	1161-1246
	Presentación ante el rey	1247-1282
	Preguntas del rey	1283-1308
	El rey confía a la MK al cuidado de su madre	1309-1324
EL AMOR DE LOS JÓVENES (vv. 1325-2028)	Joïe en la corte, cambio de nombre	1325-1346
	Virtudes de la MK, juegos corteses	1347-1390
	Sobre el amor: placer y sufrimiento del amor; la mirada; contrapuntos; la unión de los corazones	1391-1520
	Tormentos amorosos del rey; dilema: ¿amante o esposa? <i>Descriptio puellae</i>	1521-1678
	Tormentos amorosos de Joïe: condena de la propia locura	1679-1790
	La reina madre sospecha y amenaza a la MK	1791-1868
	Declaración de amor del rey	1869-1952
	Respuesta de la MK; muestras de humildad	1953-1984
	Beso	1985-1992
	Anuncio público de su amor	1993-2028
CASAMIENTO CON EL REY (vv. 2029-2456)	El rey y la MK se casan	2029-2042
	Reacción de la reina madre	2043-2070
	Encuentros amorosos y festejos	2071-2200
	Descripción de la MK-reina	2201-2248

	Banquete	2249-2289
	Música y danzas	2290-2326
	Intento de reconciliación con la Reina Madre	2327-2422
	La nueva reina es muy querida por todos	2423-2456
PARTIDA DEL REY (vv. 2457-2934)	La reina encinta, el rey solicita permiso para ir a los torneos	2457-2519
	Partida del rey y despedida	2520-2598
	Viaje del rey	2599-2690
	Primer torneo, la cortesía del rey	2691-2870
	Premio, intercambio de dones	2871-2904
	Segundo torneo	2905-2925
	Honor y fama del rey	2926-2934
NACIMIENTO Y CAMBIO DE CARTAS (vv. 2935-3640)	Vida de la Manekine en la corte y nacimiento del niño	2935-2981
	Carta del senescal al rey	2982-3012
	Viaje del mensajero y cambio del mensaje	3013-3214
	Reacción del rey, su respuesta	3215-3344
	Regreso del mensajero y nuevo cambio del mensaje	3345-3502
	Reacción y plan del senescal	3503-3612
	Temor e inquietud de la reina	3613-3648
SEGUNDO EXILIO (vv. 3649-3996)	Piedad del senescal	3649-3686
	Reacción de la Manekine	3687-3728
	Ayuda del senescal, embarca a la MK	3729-3908
	Simulacro de muerte de la MK y su hijo	3909-3996
REGRESO DEL REY (vv. 3997-4584)	Fin de los torneos, despedida, dones	3997-4078
	Viaje de regreso, versiones de lo sucedido	4079-4252
	Duelo y lamentos del rey	4253-4366
	Castigo de la <i>male dame</i>	4367-4560
	El rey dispone su viaje para buscar a la MK	4561-4584
LA MANEKINE EN EL MAR (vv. 4585-4738)	Lamentos y rezos de la MK en el mar Sobre la Fortuna, Dios, el amor, su anillo y su hijo	4585-4738

III. ROMA

LA MANEKINE EN ROMA (vv. 4739-5398)	Llegada a Roma, encuentro con los pescadores	4739-4960
	Asilo del senador	4961-5302
	La MK trabaja como ama de llaves en lo del senador	5303-5398
EL REY BUSCA A SU ESPOSA (vv. 5399-5896)	El rey busca a su esposa por todo el mundo	5399-5798
	Llegada a Roma y hospedaje del senador	5799-5896
REENCUENTRO CON EL REY DE ESCOCIA (vv. 5897-6696)	Reacción de la MK	5897-5974
	El rey reconoce a su hijo, escena del anillo	5975-6178
	Mediación del senador	6179-6438
	Reencuentro de los esposos	6439-6582
	Festejo y abstinencia	6583-6696
REENCUENTRO CON EL REY DE HUNGRÍA (vv. 6697-7200)	Arrepentimiento del rey y noticia de que su hija vive	6697-6776
	Viaje a Roma, digresión moral	6777-6890
	Reunión con el papa	6891-6978
	Confesión del rey	6979-7124
	Reencuentro con su hija	7125-7174
	Joïe/MK perdona a su padre	7175-7200
IDENTIDAD DE LA HEROÍNA (vv. 7201-7845)	El rey de Escocia se entera de la identidad de Joïe, su esposa	7201-7238
	El rey de Hungría se entera de los hechos de su hija en Escocia	7239-7356
	El papa y la celebración de las pascuas	7357-7396
RECUPERACIÓN DE LA MANO (vv. 7397-7844)	Escena de la fuente: aparición de la mano	7397-7500
	Explicación del papa	7501-7540
	Joïe recupera la mano	7541-7635
	Comida, digresión moral, festejo de las pascuas, encuentro amoroso de los esposos	7636-7844

RETORNO (vv. 7845-8528)	Despedida de Roma y del senador	7845-7872
	Regreso a Hungría, festejos	7873-8012
	Mensajeros armenios anuncian que Joïe heredará el reino de su madre	8013-8078
	Casamiento de los senescales y las hijas del senador	8079-8120
	Viaje a Armenia	8121-8205
	Retorno a Escocia	8205-8528

EPÍLOGO

EPÍLOGO (vv. 8529-8591)	Sobre la esperanza	8529-8591
-------------------------	--------------------	-----------

8

VOZ / SILENCIO

Las diversas modulaciones de la voz femenina han despertado emociones variadas en el transcurso de la historia literaria: desde las irresistibles sirenas de Homero hasta los agudos plantos y lamentos fúnebres, estas han siempre pivoteado entre la *seductora trampa* —“comme elle l’a été pour le premier homme au jardin d’Éden” (Gingras, 2002: 128)— y el más *profundo patetismo*. Esta doble valencia se mantuvo vigente en la representación de la expresividad discursiva femenina a lo largo de los siglos: inquietante y misteriosa, pero siempre endeble; artera en el engaño, aunque incompetente en la elocuencia; dulce melodía pero, simultáneamente, potencial alarido. Navegando siempre en la ambigüedad, la palabra femenina, sin embargo se ha identificado, desde Eva, con el pecado y la caída en desgracia de los hombres. Así lo sintetiza Danielle Régnier-Bohler en su artículo sobre “Voces literarias, voces místicas” (1992: 89), que forma parte del volumen de *Historia de las mujeres* dedicado a la Edad Media.

Eva, la madre de los seres humanos que evoca Dante en su *De vulgari eloquentia*,¹ inaugura la palabra originaria. Y también inaugura, por el fruto de la amargura, la desdicha de los hombres (...) Vínculo crucial de la mujer con la palabra: Eva significa *vida*, pero, sobre todo, Eva anuncia el lamento de la humanidad. (Régnier-Bohler, 1992: 89)

¹“A quién, entre los hombres, le fue otorgada la primera palabra? ¿Cuál fue la primera que ese hombre pronunció? ¿A quién, dónde, cuándo y en qué lengua saltó al aire su primer enunciado?” (Dante, *De vulgari eloquentia*, citado en Régnier-Bohler, 1992: 89).

El engaño, pecado de la palabra, fue convirtiéndose progresivamente en un producto de inconfundible procedencia femenina. De acuerdo con lo que registran las *Coutumes de Beauvaisis* —texto jurídico del siglo XIII compuesto por Philippe de Beaumanoir, hijo de Philippe de Remi—, solo había una situación en la cual el testimonio de una mujer era digno de confianza: cuando debía atestiguar cuál de los dos gemelos había nacido primero (Régnier-Bohler, 1992: 96). Iseo la Rubia, quien domina a la perfección el arte de “engañar diciendo la verdad”, por sus frases con doble significación,² tiene conciencia del poder de las palabras, y su bien adiestrada doncella Brangaene es otro buen ejemplo de esta habilidad femenina. Isolda “sabe mentir” porque su afán por el placer lujurioso le ha hecho desarrollar su astucia (Duby, 1995: 125). Se vuelve una premisa indiscutible el deber de acallar esas voces o, cuando menos, atemperarlas.

Las mujeres no entran en los tribunales, no gobiernan, no enseñan, no predicán. (...) Para que no escapen de todo control, es importante entonces que estas, incluso allí donde deben y pueden hablar, sigan las reglas sugeridas por la *taciturnitas*, una actitud virtuosa que impone hablar poco, mesuradamente y sólo en caso de necesidad (...) y esperar, reverentes, a que se las interroge y dirigirse humildemente al marido o a los padres. (C. Casagrande, 1992: 125-126).

Así, la lamentación o el silencio son dos polos entre los que suelen bascular las principales modalidades de expresión de las heroínas inocentes perseguidas cuando, condenadas por estrategias matrimoniales frecuentemente abusivas o, víctimas de injurias u otras formas diversas de sometimiento, su voz no es escuchada y deben atravesar el solitario camino del exilio. Así, la Bella Helena de Constantinopla,³ la condesa de Anjou⁴ y Joïe/Manekine deben huir para evitar el incesto paterno, padeciendo innumerables desventuras, la pérdida de un/a brazo/mano, la separación de su marido o su/s hijo/s, la amenaza de morir en la

² Por ejemplo, Iseo pide a Tristán que, disfrazado de leproso, la cruce en andas al otro lado del vado embarrado frente a todos los presentes y luego en su juramento asegura que solo han estado entre sus piernas su marido, el rey Marc, y el leproso que la acaba de cruzar. De esta manera, no falta a la verdad pero tampoco la descubre.

³ Protagonista del cantar de gesta homónimo perteneciente al corpus de las “Inocentes perseguidas”. Véase capítulo 1, ciclo de “La doncella sin manos”, página 21.

⁴ Del *Roman du comte d’Anjou*. Véase capítulo 1, ciclo de “La doncella sin manos”, página 21.

hoguera y los peligros del mar. La emblemática obediencia de Griselda,⁵ traducida en silencio y paciencia imperturbables, es puesta a prueba una y otra vez por su cruel marido y ello la convierte en la esposa apropiada para asegurarle a Gualtieri un buen heredero. La doncella Silence, a quien desde su nacimiento sus padres debieron hacer pasar por varón para que no perdiera la herencia, se vio obligada a sostener el secreto de su verdadera identidad frente a la sociedad e incluso frente al amor. Es extensa la lista de heroínas medievales que, con un accionar más o menos pasivo, quedan aunadas por el padecimiento de tribulaciones silenciosas. Sin embargo, además de las expresiones verbales solitarias, existen otras modalidades por fuera de la palabra que se manifiestan en el cuerpo y que son transmisoras de un mensaje, a veces, simbólico.

En el *roman* de *La Manekine*, podemos identificar tres modalidades de expresión en el personaje de Joïe: 1) los diálogos, 2) los monólogos y 3) un lenguaje gestual y corporal que incluye el silencio y pasa por una serie de manifestaciones corporales cuyo límite extremo es el Acto de la mutilación.

I. *Pathos*: la voz frente a los otros

El diálogo permite representar la proyección del *pathos* heroico, es decir, las emociones/pasiones que la joven suscita en el otro: si, por un lado, como dijimos, su belleza despierta deseo y envidia, por el otro, el carácter frágil, su elevada virtud y su inocencia generan gran compasión. Se plantea de este modo una polarización característica del relato tradicional entre ayudantes y oponentes.⁶

Una rápida mirada a la manera en que se distribuyen estas manifestaciones, verbales y no verbales, a lo largo del relato nos permite advertir el siguiente movimiento: tanto en Hungría como en Escocia y Roma los intercambios discursivos entre los diferentes personajes y la heroína desembocan en lamentos y/u oraciones, seguidos de gestos de dolor o alegría y, finalmente, en *actos* físicos:

⁵ Para el relato de Griselda, véase capítulo 7, “La paciente Griselda”, página 161.

⁶ Para el esquema narrativo de “ayudantes y oponentes” en el *roman*, véase Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (1972: 417-438), la sección “Le modèle romanesque” (esp. 421-422).

mutilación, exilio, luto y afasia. La pérdida de la voz se proyecta como una forma particular de la mutilación y se integra con esta. Tal como se verá más adelante (capítulo 10), el recorrido que se establece por este ordenamiento guarda una correspondencia significativa en la constitución de la identidad de la heroína.

Los diálogos se plantean de acuerdo con dos modalidades: en un caso, con valor *positivo*, ponen en funcionamiento un gesto piadoso/amoroso hacia la joven (con las figuras intermediarias que se compadecen y la salvan de la muerte o la reciben cuando arriba a nuevas tierras), por lo que la palabra en estos casos le permite preservarse. Estos intercambios tienen, sin embargo, una doble función: aunque en lo narrativo garantizan la supervivencia de la heroína, principalmente funcionan conformando puntos de anclaje a partir de los cuales podemos reconstruir cómo se va definiendo su identidad, por lo que nos detendremos en ellos más adelante.

El otro tipo de intercambio dialógico, en contraste, representa o explicita una amenaza para Joïe/Manekine (con el padre, con la *male dame* y con el rey de Escocia). Desde el comienzo, la palabra de la heroína es ignorada por su padre cuando esta le plantea que considera una locura la promesa realizada a su madre (“fol convent li prameïstes”, v. 564). Por culpa de ese juramento el rey había sido obligado a casarse con ella y así se lo transmite a su hija pero, “Ains qu’ele plus li respondist, / Li rois hos de la cambre en ist” (vv. 589-590). Tampoco el poder político ni eclesiástico oye su voz, motivo por el cual la princesa recurre al acto de la automutilación. Finalmente, también su marido, el rey de Escocia, desatiende sus ruegos para que no participe en los torneos y evitar de ese modo dejarla expuesta al odio de su malvada madre (“Li rois regarde qu’ele pleure, /Si pleure aussi par compaignie, / Et tout plourant le mercie / Du congié quë il de li a” [vv. 2520-2523]). La sucesión de pedidos y reclamos de la joven, desoídos por el poder masculino, retornan hacia la heroína como ecos de inusitada violencia, en forma de tribulaciones que, como única respuesta, le deparará la Fortuna.

Las otras dos modalidades de expresión, los monólogos y el lenguaje corporal, formas prototípicas de expresión de la heroína inocente perseguida, exigen un desarrollo más detallado. Frente al diálogo, que acabamos de repasar, se abre paso una dimensión solitaria donde la voz de la heroína, en los momentos de desolación,

puede encontrar un destinatario. Yasmina Foehr-Janssens (2000: 17) equipara los itinerarios de las “esposas calumniadas” con la experiencia del duelo: estos “offrent cette particularité de confronter le personnage principal à une séparation vécue comme irrémédiable, tout en se réservant la possibilité de rétablir en fin les liens conjugaux et familiaux”. La autora emplea el término *desolata* para la situación que expresa el dolor de la viuda⁷ —y sirve de contrapunto a la *joie* de que goza una esposa, que tiene compañía masculina y por eso se encuentra “en plenitud”—, al permanecer desdichada y sola (*idem*, 41). El exilio de la inocente perseguida puede plantearse como una travesía hacia el propio yo; y es dentro de esta dimensión donde emergen formas discursivas típicamente monológicas como el lamento y la plegaria.

II. La dimensión del yo: lamentos y plegarias

*Bien voi qu'en cest mont n'a fors painne,
Car Fortune a son voloir maine
Les gens, puisque Dix li consente.
Moi a el faite mout dolente,
Car de grant joie et de rikece
M'a mise en doel et en tristece.
(vv. 4703-4708)*

“La plegaria debe llenar las bocas y los corazones de las mujeres” (C. Casagrande, 1992: 127); el mandato rige, omnipresente, una cantidad de textos didácticos y litúrgicos medievales, como un modo eficaz de acallar y encauzar la voz femenina. La práctica devocional de la oración echó raíces también en la cultura laica para garantizar un feliz porvenir a todas las mujeres, de cualquier edad y condición. Junto con la lamentación, esta se ha convertido en el recurso irrenunciable de la representación de la heroína inocente perseguida.

Locuciones propias de un estado de duelo, el lamento y la plegaria se realizan en soledad y acompañan a la joven a lo largo de sus padecimientos. Pero, si bien las

⁷ En los consejos bíblicos para “Viudas, ancianos y esclavos” (Timoteo 5, 5), leemos: “Quæ autem vere vidua est, et *desolata*, speret in Deum, et instet obsecrationibus, et orationibus nocte ac die”.

ocurrencias de estas dos expresiones discursivas suelen darse en situaciones comunes y hasta llegan a fusionarse a veces en un mismo enunciado, mantienen, en lo narrativo, funciones específicas y alcances distintos en cuanto a su significación. En términos generales, solo el lamento es manifestación de un sentimiento sufriente y doloroso; la oración acompaña, por su parte, una gama más variada de procesos subjetivos, entre los que se incluyen los pedidos, los agradecimientos y la mera adoración.⁸

Ambas expresiones, sin embargo, son formas idóneas para hacernos partícipes de los procesos interiores que atraviesa la heroína, ya que nos permiten conocer sus sentimientos de dolor cuando esta se encuentra en soledad. El lamento —que a veces presenta forma de contrapunto, lo que lo equipara con el monólogo interno característico del *roman*⁹— exterioriza la ira contenida de quien está imposibilitado de actuar y fundamentalmente conforma los trazos esenciales que irán componiendo su identidad: a partir de invocaciones, interjecciones, preguntas retóricas y el recuento de las injusticias padecidas, la protagonista se nombra a sí misma, se califica y se autodefine.

Así, por ejemplo:

“Lasse !” dist ele, “mar fui nee,
Quant je sui or a ce menee:
(vv. 595-596)

Lasse ! or me puis je bien vanter
C’a malvais port sui arrivee.
(vv. 694-695)

Dist: “Fortune, molt malement
M’as tost ta roe bestournee.
(vv. 1084-1085)

Lassè! or ne se doivent faindre
Tristours, anuis, souspirs, tourmens,
Qu’avoec moi ne soient tous tens.
(vv. 1850-1852)

Qu’ai ge mesfait, biaux sire Dix?
Dont me revient ceste durtés.
(vv. 3609 y 3701)

Que ferai ge, lasse, caitive?
(v. 3708)

⁸ De acuerdo con su “funcionalidad pragmática dominante”, suelen distinguirse cuatro clases de plegarias: de adoración o *latréutica*, de acción de gracias o *eucarística*, de petición o *impetratoria*, y de confesión de pecados o *propiciatoria*; las dos primeras clases contemplan los intereses de Dios y son por ello más nobles en razón de su objeto, en tanto que las dos segundas giran en torno a los intereses del orante y por lo tanto operan como espacios textuales aptos para la articulación de los mundos posibles identificados con los deseos y las expectativas de quienes oran. (J. R. González, 2006)

⁹ Como ocurre en los debates interiores entre Amor y Razón que experimenta un personaje enamorado.

Diex, qui sa proiere entendi,
Ne la vaut pas mettre en obli.
(vv. 1161-1162)

Dont me revient, Vierge Marie,
Che dont je sui si esmarie?
(vv. 4601-4602)

Bernard Cerquiglini (1986: 194) realiza un pormenorizado recorrido de la fórmula “Lasse, com mar fui (née)” —inflexión de la lírica frecuentemente empleada como exclamación de dolor— en distintos textos vernáculos y la identifica como “the very mark of feminine discourse”. El sintagma cristalizado ha ido migrando de un texto a otro en la voz de numerosas doncellas y damas: en el *lai* de *Yonec* de María de Francia, por ejemplo, la *malmariée*, encerrada en una torre por su celoso marido, se sirve de este lamento: “Lasse, fait ele, mar fui nee ! / Mu test dure ma destinee ! / En ceste tur sui en prisun” (A. Micha, 1994: vv. 67-69). Tal como analiza Danielle Régnier-Bohler (1992: 113-114):

En las ficciones, despiadadas estrategias matrimoniales condenan a la mujer al silencio, o a la lamentación inútil que no traspasará los muros de la casa, salvo cuando a ella se mezcla la “maravilla” (...) Las lamentaciones de estas mujeres encerradas han nacido del silencio, y nada podría expresar mejor el encierro que las palabras que jamás llegan al otro.

También la hija del conde en el *Roman du comte d'Anjou* se expresa empleando estos términos: “Ha ! fet, elle, lasse, dolente ; / Mar fui onques de mere nee, / Quant a tel honte sui livree” (ed. Roques, 1974: vv. 718-720), cuando se lamenta por su desgracia momentos antes de huir de la casa paterna.¹⁰

La interjección “lasse!”, habitual en situaciones generales de padecimiento, aparece con frecuencia en soliloquios amorosos, como en nuestro *roman*, cuando la Manekine sufre sus tormentos de amor por el rey, donde reaparece, con valor equivalente al “Hay!”:

¹⁰ El lamento de la hija del conde se extiende a lo largo de unos setenta versos, en el dramático momento en que comienza la huida nocturna en compañía de su gobernanta. Es interesante, en este texto, cómo la figura de la doncella de compañía se mimetiza con la heroína y manifiestan su padecimiento, a dúo, mediante las mismas inflexiones gestuales: “Leurs mains lievent, de Dieu se saignent ; / De tost aler pas ne se faignent. (...) Le cuer leur faut, pasmeez chient. / Au revenir endeus s’assient ; / Lors commencent et pleurs et plaintes, / Soupirs, sanglouz et douleurs maintes” (vv. 701-702 y 711-714).

Et dist: "Lasse! Tant mar fui nee!
Qui me ra ore a çou menee?
Ne dont me vient tel derverie,
(vv. 1683-1685)

"Or par est çou trop grans anuis,
Jours," fait ele, "quant tu ne viens.
Hay! Amours, com tu me tiens!
(vv. 1754-1756)

Difundidas a lo largo de una importante diversidad de textos,¹¹ estas expresiones mantienen algunos aspectos en común: en la mayoría de los casos, son enunciadas por mujeres (B. Cerquiglini, 1986) en el contexto de un duelo —amoroso, por separación/exilio, por una muerte real o falsa— y están acompañadas por fórmulas estereotipadas que hacen referencia a la propia situación de desgracia. Yvonne Cazal (1998: 251) se detiene en ellas y las describe así:

sur le plan lexical, elle comprend le paradigme formé par l'adjectif au féminin "lasse" et ses synonymes, "chaitive", "dolante", ou encore "maleüreuse" et "peccheriz", qui peuvent permuter mais aussi s'égrener dans le premier hémistiche ou le premier vers de la plainte. Ces adjectifs, ainsi disposés en attaque de la déploration, constituent autant d'apostrophes adressées à soi-même par les énonciatrices, repliées par là dans une déploration solitaire.

Hemos visto en el capítulo anterior cómo este recurso aparece de manera recurrente en *Erec y Enid*, de Chrétien de Troyes. La entrega amorosa a la que se rinde el reciente matrimonio tuvo efectos negativos en la reputación de Erec, a quien comenzaron a acusar de *recreant*. Desde un comienzo, Enid demuestra su fidelidad cuando estas habladurías la desvelan. Entre sollozos y muestras de duelo, sus lamentos logran llamar la atención de su marido: "Et dit: 'Lasse, con mar m'esmui / De mon país ! Que ving ça querre ?'" (vv. 2492-2493) y más adelante, "Lors li a dit : 'Con mar i fus.'" (v. 2503). Advertido por las palabras de su esposa, Erec sale a recuperar su honor pero en el trayecto, inexplicablemente, castiga a su

¹¹ Así, Nicolette, separada de Aucassin: "Ai mi ! lasse moi, caitive ! / Por coi sui en prison misse ?" (*Aucassin et Nicolette*, ed. Dufournet, 1984: cap. V, vv. 15-16). En el *Perceval*, de Chrétien de Troyes: "Et les dames lor chevox tirent, / Si se depiecent et desirent / Et dient: 'A ! lasses, chaitives ! / Or mes por coi somes nos vives'" y "Une pucele soz un chasne / Et crie et plore et se desraisne / Come chaitive dolereuse : 'Lasse ! fait el, malaüreuse, / Con de pute ore fui je nee !'" (ed. Méla, 1990: vv. 8367-8370 y vv. 3371-3373). En *Ille et Galeron*: "Lasse, caitive, miserie !" y "Lasse ! fait ele, com sui morte" (ed. Lefèvre, 1999, vv. 4062 y 5555). La vieja astuta Auberée engaña al burgués haciéndole creer que ha perdido una valiosa prenda: "Et si s'escrive à haute voix: (...) .Xxx. sols! Dolente chaitive! / .Xxx. sols, lasse! Que ferai?" (*Fabliaux*, ed. F. de casas, 1994: vv. 222 y 224).

mujer prohibiéndole la palabra y condenándola al silencio. Sin embargo, cada vez que el peligro acecha, ella opta por advertir a su marido y logra protegerlo, si bien ese mismo accionar trae aparejado el enojo de su esposo por haber desobedecido. Una y otra vez, Enid se maldice por haber hablado: su palabra es irremediablemente paradójica: manifestación de amor y lealtad hacia su marido, por un lado, pero, a su vez, desobediencia, lo que la convertiría en una mala esposa (una *desobediencia*, de todos modos, algo tramposa, ya que se trata de una *transgresión* que en realidad lo que prueba es el grado de amor y lealtad que tiene hacia su marido, y que la mujer asume aun a riesgo de ser castigada).

Hé ! fait, ele, fole mauvaise
(v. 2585)

“Ahi ! fait ele, sire, haÿ !
(v. 2549)

Dex, et por qoi fui je tant ose
Que tel forsonage osai dire ?
(2588-2589)

Dex ! que ferai, lasse, chaitive,
(v. 4341)

A foi, lasse, trop m’amoit il.
Or m’estuet aler en essel ;
(vv. 2591-2592)

“He ! dist ele, dolente Enide,
De mon seignor sui homicide.
Par ma parole l’ai ocis
Encor fust or mes sire vis,
Se je, con outrageuse et fole.
N’eüsse dite la parole
Par qoi mes sire ça s’esmut.
(vv. 4617-4623)

De ce ne me chausist il, lasse,
S’a mon seignor parler osasse ;
(vv. 2783-2784)

Son duel commence de rechief :
‘He ! dist ele, con mar i fus,
(vv. 4630-4631)

“Lasse ! fait ele, je ne sai
Que je die ne que je face,
(vv. 2962-2963)

Esta forma particular de lamento femenino, autocondenatorio, es representativo del discurso de la heroína inocente perseguida. No debe ignorarse que, en la cultura medieval, todas estas formas expresivas están asociadas con la culpabilidad mítica de la mujer originada en la palabra. El episodio bíblico de Eva es representado, entre otros, por el drama litúrgico anglonormando *Ordo representationis Ade*, del siglo XII, también conocido como el *Jeu d’Adam*. Se trata de un texto fundacional —es la primera pieza teatral escrita en lengua vernácula¹²— que pone en escena un

¹² Interesante el comentario que realiza Georges Duby (1998: 129-130) sobre esta pieza, probablemente compuesta en la corte de Enrique de Plantagenet, y sobre la labor doctrinal de los

episodio también fundacional, generador de una identidad cristiana en Occidente según la cual la palabra femenina quedará indisolublemente vinculada con la traición y la desgracia universal:

Et tu, Eve, mala muiller
Toit me començas de guerrer,
(vv. 439-440)

Oi ! male femme, plaine de traïson !
Tant m'as mis tost en perdicion
(vv. 535-536)
(ed. Redoli Morales, 1994: 40, 44-45).

A lo que ella responde:

Ma culpe est grant, mes pecchiez me dehaite,
Chaitive sui, de tut bien ai suffraite.

(...)

Jo peccheriz, jo lasse, jo chaitive !
Por forfeit sui jo vers Deu si eschive.
(vv. 565-572)

Con notable ubicuidad, estas formas discursivas propias del lamento femenino comparten el campo semántico de la desdicha o, mejor, el de la *maldición* (*mala dicción*): la palabra pecaminosa establecida en la Biblia como componente esencial de la identidad femenina, y una vía efectiva para contrarrestar este *male dicere* es la de la oración. Frente a la injusticia que suelen padecer las inocentes perseguidas, la serie discursiva que mayoritariamente se desencadena como reacción vacila, entonces, entre la plegaria y el lamento, a veces integrando, como dijimos, un mismo enunciado, y sin que pueda distinguirse una de otro.

Si, tal como se ha visto, las fórmulas cristalizadas del lamento femenino pueden localizarse en una tradición vernácula bastante extendida, la plegaria, en cambio, procede de la literatura hagiográfica y suele presentarse como una instancia previa al milagro. Como enunciado, tiene características particulares: en la medida en que, pese a la situación de soledad propia de la plegaria, implica un *yo* que habla con un *Tú* que obra, se trata de “un monólogo (...) entendido como diálogo” (Coseriu, 2003: 1); por otra parte, dado que indefectiblemente a la plegaria sigue el milagro, en estas formas discursivas el orden del decir y del hacer

clérigos en las cortes: “Predicaban a su manera en el lenguaje de las reuniones mundanas, o lo hacían mediante el relato fabuloso, la canción, el teatro. Tal como el clérigo que compuso (...) el *Jeu d'Adam*, espectáculo que se montaba al inicio de la cuaresma para la enseñanza de los fieles”.

coinciden, por lo que la plegaria “deviene un acto de habla con alcance performativo” (J. R. González, 2006).

Para Javier R. González, quien desarrolla un interesante enlace entre la plegaria y la teoría de los mundos posibles para aplicarlo al análisis de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, el milagro y la plegaria se hallan muy a menudo vinculados por una relación de causalidad que convierte a la segunda en causa instrumental del primero. Según el autor argentino, “plegaria y milagro, cada uno a su modo, *revierten o rectifican* el estado naturalmente dado —el *mundo* del cual pretende el orante salirse— e instauran un estado superador meliorativo, un nuevo *mundo* alternativo del primero”. Esta perspectiva nos exige destacar, en nuestro texto, el hecho de que durante la travesía por mar de Joïe/Manekine a lo largo de ambos exilios, se omite la narración de la adversidad y los peligros del mar; no se relatan ni describen los sufrimientos físicos de la herida en el primero como tampoco las necesidades de la criatura recién nacida en el segundo. Por el contrario, en esos momentos la narración se detiene para dejar paso a las plegarias, que se transforman en indicadores de un tiempo y un espacio diferentes en relación con el resto —como analizaremos en el capítulo próximo, cuando hagamos referencia al motivo de la barca maravillosa—, ya que coinciden, en lo narrativo, con la duración de los trayectos.¹³

La plegaria está dirigida a una entidad superior —Dios, la Virgen o la Fortuna—, destinataria del reclamo. En el plano formal, esta se explicita mediante una invocación (en lo sintáctico, un vocativo: “*Fortune, molt malement / M’as tost roe bestournee*”, vv. 1084-1085; “*Bia[us] sire Dix, par qui bonté...*”, v. 1095; “*Dont me revient, Vierge Marie, / Che dont je sui si esmarie?*”, 4601-4601 [subrayado propio]), seguida de un recuento de las virtudes o acciones divinas (himno de alabanza) o bien de un reclamo por las desgracias padecidas.¹⁴ Dos rasgos esenciales debemos agregar como propios de la *oratio*: la idea de elevación espiritual, por un lado (para Tomás de Aquino [*Suma teológica* II, 2, 83], “*Oratio est*

¹³ Esta circunstancia se contrapone con el excesivo detalle “realista” característico de géneros un poco más tardíos dentro del corpus de inocentes perseguidas como es el caso del *Roman du comte d’Anjou*, usualmente designado como *roman réaliste*.

¹⁴ En los términos en que la caracteriza Eugenio Coseriu (2003), la plegaria (súplica o pedido propiamente dicho) y el himno de alabanza son subgéneros de la *oratio*.

ascensus mentis in Deum”), y el gesto introspectivo que implica la soledad en la que se ejercita (en Mateo 6, 5-6¹⁵ Cristo establece que el orar no debe constituir un espectáculo, es decir, debe realizarse sin ostentación y en comunión privada con Dios).

A diferencia de lo que ocurre con los soberanos de Hungría y Escocia, a quienes se había solicitado ayuda y comprensión infructuosamente, la plegaria es una petición que siempre concluye exitosamente una vez que el milagro se produce. El carácter milagroso de este encuentro íntimo puede equipararse con la secuencia correspondiente a la “ayuda mágica” de los cuentos de hadas. El soliloquio permite canalizar un vínculo entre la heroína y una entidad perteneciente a un espacio alternativo, trascendental (la Virgen) o sobrenatural (un hada, un animal o la madre muerta), cuyo poder, por encima del humano, puede operar el milagro o proporcionar —como dijimos— la “ayuda mágica”. Con idéntica función reparadora a la que ejerce “lo maravilloso” en el *roman* bretón, la instancia milagrosa (o mágica, según el caso) establece un equilibrio entre los padecimientos procedentes de la tierra y la merecida recompensa del Más Allá. El aislamiento, los rezos continuos y la milagrosa supervivencia que acompañan el exilio por mar conforman un momento de suspensión, una pérdida parcial de la identidad social que acerca cada vez más a la protagonista a un modelo ideal de devoción cristiana y la distancia de la heroína típicamente cortés. (Ya no se hace llamar “Joïe”, nombre que le dio su familia y que nos remite al universo cortesano, sino “Manekine”, con todas las reminiscencias y connotaciones cristianas, que oportunamente señalaremos en el capítulo 10).

Así como el eremita que se separa del mundo para propiciar su encuentro con lo divino (y que en un sentido amplio podemos hacer extensivo al héroe que, inmerso en la profundidad del bosque en su momento de búsqueda, se enfrenta con un ser de naturaleza extraordinaria), la comunicación con la sociedad se interrumpe —muchas veces porque la heroína está falsamente muerta, dormida o

¹⁵ “Y cuando oréis, no seáis como los hipócritas, que gustan de orar en las sinagogas y en las esquinas de las plazas para ser vistos de los hombres; en verdad os digo que ya recibieron su recompensa. Tú, en cambio, cuando vayas a orar, entra en tu aposento y, después de cerrar la puerta, ora a tu Padre que está allí, en lo secreto; y tu Padre, que ve en lo secreto, te recompensará.”

encerrada— y se ingresa en un universo en el cual el diálogo con Dios es fluido y necesario. Se trata, en realidad, de un exilio hacia la propia interioridad y es posible interpretar este recurso al “objeto mágico” (equivalente a la ayuda divina) como una fuerza escondida que, hallándose en potencia en el interior de la heroína, se pone en acto en un proceso subjetivo de búsqueda y crecimiento.

Pero asimismo la práctica de la oración se ha instalado como tal en el universo laico femenino como un requisito indispensable para acceder al estatuto de mujer virtuosa: orando podrá alejarse de las tentaciones del mundo y entablar una relación amorosa y privada con Dios/sí misma.

Recitadas de viva voz o repetidas con sumisión, las palabras de la plegaria invaden el espacio de silencio que la *taciturnitas* ha liberado y que las mujeres siguen por doquier, en las iglesias, en las casas y en los monasterios, contribuyendo en todo instante, en el curso de una ceremonia religiosa, durante los trabajos domésticos, en los momentos de pausa y de ocio, a custodiar su virtud. (Casagrande, 1992: 127-128)

Toda la serie de procesos subjetivos, entre los cuales la oración tiene una importancia trascendental —porque es la vía de salvación de la inocente perseguida—, se alojan de manera ordenada en el texto y guardan una correspondencia directa con la estructura narrativa. M. M. Castellani (1990, 213) señala, en este sentido, que las oraciones en *La Manekine* generan una suerte de simetría, ya que se presentan de manera idéntica en cada parte del *roman* y constituyen así “un thème essentiel dans la description de l’héroïne”. En esta misma línea de análisis, agreguemos que las plegarias, que jalonan el recorrido heroico desde su primer hogar y a lo largo de ambos exilios, son el recurso inmediato al que la joven apela tanto en la dificultad —las amenazas, los naufragios— como en los momentos de plenitud —por ejemplo, en su infancia, cuando oraba frente a una imagen, como práctica cotidiana (“Tous les jours l’aloit aourer / D’oraisons quë ele savoit”, vv. 192-193)—, siempre en el marco de una completa soledad. La devoción se plantea como un acto íntimo y privado, pero asimismo placentero y gozoso, una actividad de satisfacción espiritual con un tinte de erotismo.¹⁶ La imagen de Joïe

¹⁶ Recuérdese el gesto de autocontemplación de la joven en el momento de sus oraciones. El vínculo entre erotismo y devoción se ha desarrollado en la Edad Media de diversas formas; la religiosidad

frente al espejo rezando presenta tal ambigüedad —evasión del mundo para sumergirse en la propia interioridad, la práctica devocional y una carga erótica que la promueve como un sustituto de la relación sexual— que nos recuerda una simpática anécdota de Radegunda, mujer de Clotario (...), quien la noche de bodas “abandonó el lecho marital para pasar rezando hasta que logró huir de su consorte” (Régnier-Bohler, 1992: 69-70), en la que erotismo y misticismo se confunden como piezas intercambiables que forman parte de una única entidad.

III. El lenguaje del cuerpo

*Que plaine de necessité,
D’anui, de tourment, de dolours,
De griés pensers, d’ire et de plors,
Se departi ainsi d’Escoche
La Manequine en une coche
(vv. 4590-4594)*

Hemos examinado algunas modulaciones del discurso de Joïe/Manekine. Ahora bien, cuando la palabra no resulta eficaz o directamente no encuentra un espacio donde poder desplegarse, afloran para la heroína sufriente otras formas de expresión que no transitan por la voz. Ya en la tradición clásica, la leyenda mitológica de Filomela y Procne,¹⁷ reelaborada por Ovidio en sus *Metamoforsis* (libro VI, 412-674), narra la desdichada historia de una de las hermanas a la que se le mutila la lengua para impedirle así que denuncie la violación de la que ha sido objeto por parte de su cuñado: “privada de la palabra, inventa el lenguaje del gesto

corporal de Hildegarda de Bingen, por ejemplo, se ha planteado en términos de un “erotismo de la devoción” (Holsinger, 1993). El encuentro íntimo con Dios —que invita a leer todo tipo de connotaciones— no se restringe al vínculo de la monja con su “esposo celestial”, sino que se hace extensivo a toda mujer. Ilustrativo es el caso de las llamadas “trovadoras de Dios”, las poetas beguinas que recurrían a los tópicos de la *fin amor* para declararse siervas de amor de la divinidad. Véanse al respecto, por ejemplo, G. Epiney Burgard y E. Zum Brunn (1998) y M. Tabuyo (1999).

¹⁷ Si bien fue Ovidio quien popularizó la leyenda, el mito de las hermanas Procne y Filomela aparece en *Tereo* de Sófocles, ca. 400 a. C. El rey de Tracia, Tereo, casado con Procne, se enamora de la hermana de esta, Filomela, su cuñada y la viola pero para evitar ser delatado, le corta la lengua y la abandona en el bosque, tras lo cual anuncia su muerte. La joven deja el relato de su desgracia escrito en una tela para hacérsela llegar a Procne. Juntas se vengarán de Tereo dándole de comer la carne de su propio hijo, al que mataron, luego de lo cual ambas se fugan. Logran escapar gracias a que los dioses las han ayudado transformándolas a una en ruiseñor y a la otra en golondrina.

y termina narrando su drama y su exilio con trazos de hilo”. (Régnier-Bohler, 1992: 90). Paralelamente al relato que nos ofrece el narrador del *roman*, la heroína nos va narrando sus males padecidos a través de sus silencios, sus gestos, sus hábitos y su mismo cuerpo. Como veremos, la mutilación constituye, en nuestro texto, un paso al Acto, un recurso extremo que permite a la protagonista evadir el pecado cuando, frente a un discurso inapelablemente oficial, nadie escuchaba sus razones. El padecimiento sufrido, entonces, se recodifica en un lenguaje corporal. Asimismo veremos cómo, en determinadas representaciones literarias de lo corporal, puede identificarse como trasfondo una *imitatio Christi*, que —como se analizará— conformó una forma privilegiada de identificación religiosa de las mujeres durante el siglo XIII, según la tesis sostenida por Caroline Walker Bynum (1992). Tal como describe la historiadora estadounidense, “es posible que las mujeres tuviesen que recalcar la importancia de la experiencia de Cristo y manifestarla de forma aparente en su carne, porque no tenían oficio clerical ni autorización para hablar” (1990: 175). De un modo equivalente, el cuerpo de la heroína patética se transforma en el escenario donde se ponen de manifiesto conflictos presentes y tabúes ancestrales, pero también un modo de expiación de los pecados. Esta circunstancia puede explicar en parte por qué el cuerpo resulta un canal eficaz de comunicación para las heroínas inocentes perseguidas.

En este sentido, podemos trazar una relación directa entre la dificultad de la palabra y el Acto de la mutilación, pero el arco que va desde la Palabra al Acto incluye, sin embargo, una variedad de escalas intermedias que componen ese lenguaje: el sonrojo y el llanto, la palidez y los desmayos, la gestualidad y el tipo de vestimenta.

Al comienzo del *roman*, la doncella se ruboriza cuando, mientras se peina, descubre que su padre la estaba observando:

Ele se regarde, si voit
Son pere qui est dalés [li]
De la honte que ele a, r[ou]g[i]
(vv. 385-387)

A diferencia del llanto —que las mujeres saben astutamente provocar—, la vergüenza es, según Tomás de Aquino, una pasión involuntaria que se evidencia por el rubor repentino cuando la sangre se precipita hacia el rostro, pero también motivada de forma racional y conscientemente cultivada porque se relaciona con la virtud de la templanza que nos protege del pecado (Perfetti, 2005: 9); además, el sonrojo es un fenómeno que “guarda estrecha relación con la necesaria humildad de la mujer y constituye decididamente la expresión motriz de ella” (Ruiz Doménec, 1986: 57).

Sin embargo, en nuestro texto aparece de una manera particular: la doncella se sonroja al notar que su padre la ha descubierto en su intimidad, mientras se peinaba y se contemplaba. La ambigüedad de la escena nos ofrece más de una interpretación. “Le sentiment d’une intrusion troublante avant que rien ne se soit déroulé de précis explique la rougeur de Joïe, qui semble présenter ce qui va suivre”, analiza Marie-Madeleine Castellani (1990: 124) y agrega que quizá pueda admitirse, en su *vergüenza*, una atracción personal e inconsciente hacia su padre. Asimismo, Margaret Shepherd (1990: 123) sostiene: “In the blushes which colour the heroine’s face as her father enters her bedroom might be read the heroine’s awareness of her own guilty attraction”. En esta misma línea interpretativa, Claude Roussel (1998b: 80) entiende que, al verse sorprendida mientras peina su larga cabellera, la joven siente vergüenza por la significación erótica que envuelve la escena. A la mítica figura del retrato de Venus de espaldas a la que nos remite esta imagen, se añade otro motivo literario frecuente: el de la irrupción sorpresiva del hombre en el momento del acicalamiento femenino. En el folclore de diversas culturas, el motivo de la dama sorprendida en una escena íntima, frecuentemente durante su baño, alude, la mayoría de las veces, a un evento erótico. En el mundo celta, por caso, quien sorprende al hada en situaciones de esta clase se convierte en su poseedor (M. M. Castellani, *ibid.*), y esto nos brinda nuevos indicios para interpretar la riqueza sutil de la escena de incesto que nos relata Philippe de Remi.

Ahora bien, sin dejar de lado las connotaciones mencionadas, el sentido que debemos atribuirle al rubor de Joïe tiene un alcance aún mayor. Si bien ocurre con anterioridad al acecho paterno, el sonrojo es, también, una de las respuestas físicas de nuestra heroína a la Afrenta; en este sentido, es un signo de su inocencia y

humildad. Durante su derrotero, ella será víctima de una serie de violencias discursivas que atentarán contra su honor y su figura social; sin ser culpable de ninguna, paga por ellas —ruborizándose en este caso— como si lo fuera. Muy oportuno nos resulta, desde esta perspectiva de análisis, el estudio de Marta Madero (1992: 213) sobre las injurias a mujeres en Castilla y León durante los siglos XIII y XIV. Ubicándola en el umbral entre el dominio público y el privado, la autora interpreta la vergüenza como un sentimiento que, bajo la mirada atenta de Dios, persigue al pecador y al deshonorado, porque “aquel que por una u otra razón ha sido *envergoñado* no encuentra reposo”.

La categoría de vergüenza en estos siglos asigna a la honra un elemento permanente de exterioridad y crea las condiciones de una teatralidad real o imaginaria porque postula siempre la existencia de una mirada. Sea la mirada que subyace a la deshonra pública, o la que se puede imaginar en un futuro acechado por una falta o una injuria del pasado, o en la angustia de quedar expuesto sin quererlo a una mirada que se imagina ávida. La vergüenza estructura todo el campo de la honra y de la conducta honorable, conducta que para las mujeres se condensa en el cuerpo. El cuerpo que se mira: la mirada como injuria es a menudo la del deseo del cuerpo del otro.

En el transcurso de sus desventuras, el cuerpo de la heroína pondrá de manifiesto diferentes estados emocionales y el sonrojo —rico en significación: es signo de pudor sexual pero también señal de cólera— es apenas el comienzo de toda la serie de efectos que le provocan las tribulaciones de la que es objeto. Será así como podemos interpretar que la escena del espejo y del sonrojo no es solo el preámbulo del deseo incestuoso, que dejará la marca corporal en la doncella y su posterior exilio: es el primer eslabón de una cadena de afrentas que se irán sucediendo a partir de esta violencia inicial.

La sed de venganza suele asociarse con la virtud de los héroes y caballeros medievales quienes, impulsados por esta emoción, buscan restaurar el honor propio o ajeno. Se trata de un sentimiento inexistente en las heroínas perseguidas; no vemos en ellas indicios de ira hacia otras personas, solo un tenue *furor* asoma, como hemos visto, para desatarse contra sí misma, enmarcado en gestos característicos de las expresiones de duelo por muerte. Tomás de Aquino, inspirado

en las ideas aristotélicas, abordó con una mirada positiva la cuestión de la cólera, como una respuesta natural frente a un acto injusto. La visión de la cólera como una pasión se superpone, sin embargo, a la de los Padres de la Iglesia, que la contaron entre los pecados capitales (Foehr-Janssens, 2000: 51-56, “Colère et patience”). Con todo, la irascibilidad como pasión positiva es un valor que tradicionalmente se atribuye al universo masculino y no al femenino, en el que la cólera se considera bestial y particularmente infamante (“Là où l’homme enrage, la femme se pâme” [Y. Foehr-Janssens: 2000: 61]). La virtud que se exalta como contrapartida para la mujer es la de la paciencia, inspirada en la filosofía estoica, que trascendió por su “volonté d’éradiquer les passions” (*idem*: 56). La violencia que se desata sobre las heroínas inocentes perseguidas se imprime así en sus propios cuerpos y, desde allí, aflora transformada en débiles expresiones de dolor: solas y en silencio, sufren desmayos, empalidecen, lloran.

En el momento previo a ser obligada a casarse con su padre, Joïe deambula entre lágrimas y con desesperación por todo el palacio, “de cambre en cambre en est alee” (v. 668), luego de mutilarse, “De la grant dolor et du mal / Quë ele senti s’est pasmee” (vv. 730-731) y “Sa color, qui estoit vermeille, / Pali (ce ne fu pas merveille)” (vv. 743-744). Una vez en la sala, provoca la reacción del rey cuando “a trait hors son moignon, / Loïé d’un coevrechief en son” (vv. 799-800). Más adelante, cuando sufre las amenazas de la madre del rey, “De la paour qu’ele ot, trembla” (v. 1877) y queda pasmada al conocer la (falsa) orden de matarla por parte del rey (es decir, la concreción de la amenaza de la reina madre):

Quant la Manekine a oië
Tel nouvele, si esbahie
Est que trestous li cuers li sere.
Pasmee est keüe a la tere.
(vv. 3687-3690)

Una vez en Roma, cuando se entera de que su marido se ha hospedado en casa del senador, en el mismo lugar donde ella vive, y creyendo que este la busca para matarlos a ella y a su hijo, “cheüe est pasmee a tere” (v. 5900); su hijo “Triste la trouve et esplouree” (v. 6049). Inhabilitada la palabra, su cuerpo pone de

manifiesto sus estados de emoción que, si transitan la ira, lo hacen en completa soledad. Así, experimenta este sentimiento cuando su marido, el rey, debió partir hacia los torneos en Francia y la ha dejado sola, esperando un hijo, expuesta al odio de la Reina Madre:

C'est l'ire qui son cuer esmoet,
Mais au miex que puet se conforte
Pour le fruit que dedens li porte.
(vv. 2968-2970)

En el mar, con su niño:

Que plaine de necessité,
D'anui, de tourment, de dolours,
De griés pensers, d'ire et de plors,
Se departi ainsi d'Escoche
La Manequine en une coche,
En une petite nacele
(vv. 4590-4595)

En las heroínas injuriadas, la ira se transmuta en aflicción y se renuncia al deseo de venganza. Basándose en las teorías tomistas acerca de las pasiones, Yasmina Foehr-Janssens (2000: 57-59) estudia la afinidad entre la cólera y la tristeza, pasiones que comparten representaciones semejantes: “la colère et le deuil produisent les mêmes manifestations rituellement codées dans le langage gestuel”. El llanto se destaca, entre estas manifestaciones, como el más característico, ya que es el que tradicionalmente se asocia con el padecimiento femenino.

El llanto en el mar funda —como se verá en el capítulo 10— un momento trascendente en la conformación de la identidad de la heroína; el narrador la menciona —y al nombrar, *define*— mediante una fórmula apelativa que alude a su llanto constante:

Se taist mes contes et retourne
A parler de la Manekine,
Qui en mer de plourer ne fine.
(vv. 4586-4588)

La Manekine no solo llora en soledad (“Des larmes de ses iex couverte”, v. 659), también suscita, a raíz de sus penas, el llanto entre quienes la rodean (“Li rois regarde qu’ele pleure, / Si pleure aussi par compaignie”, vv. 2520-2521). En un acto de desacostumbrado desafío y desacato, descubre espectacularmente la tela para mostrar la herida a todos los presentes, consciente de que —al igual que Cristo en la cruz— a su sacrificio corresponderá una redención.

El precepto evangélico “Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados” (Mateo 5, 5) es, según sostiene Jacques Le Goff (2005: 62), una nueva *operación ideológica* del cristianismo según la cual “la manifestación más ostensible del dolor y de la tristeza humana se ha convertido en un valor”, esto es: el llanto. El rey capeto Luis el Santo, quien “amaba las lágrimas”, estaba condenado a no llorar y, según su confesor, “deseaba maravillosamente la gracia de las lágrimas”; entonces imploraba: “Me bastarían unas pequeñas gotas para regar la sequedad de mi corazón” (*idem*: 61). El llanto es polivalente en la mirada medieval: ciertamente, constituye una forma de purificación del alma pero, dado que se trata de una modalidad a la que son proclives mucho más las mujeres que los hombres, puede convertirse en un recurso artero o en signo de debilidad; asimismo, puede expresar dolor pero también alegría, e incluso ser manifestación de una experiencia mística. Los tratados médicos, filosóficos y teológicos coincidieron en la creación de un retrato de lo femenino basado en la debilidad y dominado por la emocionalidad, y en este sentido el llanto es privativo de la mujer a causa de las cualidades fisiológicas propias de su género (cuerpo ‘frío’ y ‘húmedo’, a diferencia del masculino, ‘seco’ y ‘cálido’). El exceso de humedad se contrarresta con las lágrimas, útiles para que salgan por los ojos los malos humores del cuerpo (Perfetti, 2005).

Sumida en una tristeza y dolor permanentes, luego de sus dos exilios, la Manekine lleva en Roma una vida de luto y reclusión: durante siete años no ha reído ni cantado (vv. 5336-5337) y, en lo referido a vestimenta:

En .vii. ans qu’ele laiens fu,
Ne vesti (car biau ne li fu)
Dras de couleur, ne vair, ne gris;
Ses robes estoient de gris.
Et nepourquant, s’il li pleüst,
Asés plus rices les eüst;

Mais il ne li pleut ne ne sist.
(vv. 5329-5337)

En un entorno secular, nuestra heroína lleva una vida de clausura, que conjuga, como veremos, con el silencio y el anonimato. Su vestimenta enlutada es equiparable con el *hábito*,¹⁸ símbolo exterior de la actividad espiritual desde los primeros tiempos del cristianismo. Las túnicas que adoptaron los primeros ermitaños y anacoretas constituyeron el primer signo de despojo de los bienes terrenales, de la austeridad y la pobreza necesarias para consagrarse a Dios. Hábito y luto quedan así alineados en un mismo gesto de rechazo al goce de los sentidos; el retiro del *siglo* es, en alguna medida, análogo a la *muerte* misma porque, tal como cuando esta ocurre, se suprime por completo el mundo sensorial terreno para trascender a una dimensión netamente espiritual. Alejarse del mundo, volviéndose de alguna manera invisible, es también un modo de preservación física y es un gesto que se halla en la base de los primeros movimientos anacoretas y los monasterios en sitios despoblados, en parte producto de la huida cristiana al desierto a causa de las grandes persecuciones de los gobiernos imperiales de Decio y Diocleciano.

La Manekine, al igual que las viudas tradicionalmente recluidas en los conventos, adopta en su duelo un modo de vida ascética. ¿Es factible pensar, en esta línea interpretativa, la automutilación como un sustituto simbólico del suicidio y, por ende, la adopción del luto como señal de la propia muerte? En un gesto idéntico al que implicó el acto de la mutilación, que de algún modo asociamos con lo *sacrificial* —y luego de haber pasado por una vida fastuosa, plena de *joie* y de gozo amoroso, en el reino de Escocia—, la heroína, siguiendo una de las premisas de la vida regular, reproduce el Acto despojando su cuerpo de cualquier atributo que pudiera volverlo atractivo a la mirada masculina. En esta línea de análisis, es oportuno señalar, como ejemplo equivalente, que el corte del cabello de la monja, si

¹⁸ “En la versión griega de su *De virginitate*, Atanasio de Alejandría ofrecía una descripción detallada de cómo debía ser la vestimenta de una virgen consagrada, que básicamente consistía en una túnica, un manto y una cogulla o capucha que cubría la cabeza: ‘Que la tela de tus vestidos no sea lujosa. Que tu túnica exterior sea negra, no teñida, sino de color natural. El manto sin flecos y del mismo color, y las mangas de lana cubriendo los brazos hasta los dedos de las manos. Que los cabellos estén cortados, sujetos con una banda de lana y atados alrededor de la cabeza, y una cogulla y un mantón sin flecos sobre los hombros.’” (M. J. Albarrán Martínez, 2009: 540)

bien nos remite a un sacrificio ritual —una *mutilación simbólica*, un ceremonial cercano a la circuncisión masculina—, también opera como una garantía y resguardo de la virtud de la castidad ya que, como el hábito que adopta, cercena u oculta los atributos de la naturaleza femenina.¹⁹

Para disuadir acerca del daño latente que acarrearán las acciones de su padre, Joïe recurre al Acto de la mutilación y de este modo logra salvarse del incesto. Previamente a esa escena, en un desesperado lamento, medita:

“Bien pens faire le me feront;
Ja pour mon dit ne le lairont,
S’aucune cose en moi ne voient
Par quoi de ce vouloir recroient.”
(vv. 605-608)

Es así como Joïe pasa de la palabra al Acto. Apelando al poder de la imagen, transforma su propio cuerpo en lenguaje, y su mano ausente, en elemento significante. La mutilación, como el silencio, serán en adelante la metáfora de lo que no pudo expresarse mediante la palabra. A partir de entonces, el secreto forma parte integral de la subjetividad de la doncella cuando, luego de sobrevivir en el mar, logra desembarcar en nuevas tierras.

IV. El silencio como una forma de mutilación

*Si me vaut mix que je me taise
Que racontaisse ma mesaise
(vv. 4871-4872)*

Al comienzo del *roman*, la reina de Hungría, madre de Joïe, había hecho jurar a su marido que no volvería a casarse en busca de un heredero varón a menos que fuera

¹⁹ El cabello es un elemento cargado de significación en la tradición literaria. Su presencia o ausencia nos encamina a dos universos en contraste, el ámbito cortés y el mundo en el convento; sensualidad y castidad. El motivo literario del cabello dorado que denuncia la llegada del amor o la imagen de la dama que se peina frente al espejo como un anticipo del acontecimiento erótico que seguirá evocan una exuberancia pecaminosa desde la mirada cristiana (recuérdese cómo la bruja *mutila* la trenza de Rapunzel [AT310] al descubrir sus encuentros amorosos). Al igual que la mano de la doncella de nuestros relatos, se trata de un fragmento del cuerpo que opera como sinécdoque: representa, como veremos, la totalidad de las virtudes de la heroína que lo porta.

con una mujer idéntica a ella. Una vez obtenida la palabra del rey, la reina se confiesa y muere. Estos intercambios discursivos que abren el texto, de carácter privado (pacto y confesión), sellan el destino de la heroína. Mientras que el pacto se circunscribe a la esfera de lo social, en la medida en que se vincula con la exigencia de un heredero, la confesión nos conduce a la interioridad misma de la reina. Esta tensión se proyecta en Joïe, sobre la que actúan dos fuerzas simultáneas: una, definida por la figura pública y la función social de reina que está obligada a ocupar; la otra, emparentada con el espacio vacío, silencioso, que se genera a partir del deseo incestuoso de su padre.

Las amenazas de las que es objeto la joven Joïe (por parte de su padre primero y de su suegra después) derivan en el exilio y el silencio. Al llegar a tierras desconocidas, la protagonista del *roman* decide ocultar su nombre y origen y, alrededor de este silencio, se tejen nuevas identidades. El secreto que porta genera espacios que permiten la inserción de otros textos con los cuales se intenta circunscribirla y definirla.

Cuando, al llegar a tierra escocesa, la encuentra el preboste, este le pregunta de dónde viene y cómo se llama, a lo que ella responde:

“Sire, [je] sui une caitive
Ici endroit venue a rive
S’il vous plaist, si me sauverés.
Saciés, par moi plus n’en sarés.”
(vv. 1209-1212)

Tras las sucesivas presentaciones frente a nuevos personajes, ella insiste en mantener silencio:

Le prevost, et avoec lui cele
Qui du tout son couvine cele.
Assés tout le jour l’en enquist,
Mais ele onques riens ne l’en dist;
(vv. 1229-1232)

De son couvine plus ne sai,
Nepourquant demandé l'en ai;
Nule riens dire ne m'en veut.
(vv. 1262-1265)
(subrayados propios)

Aun frente al mismo rey de Escocia, la heroína se niega a contar su historia cuando el soberano le pregunta de qué tierra viene y cuál es “su gente” (vv. 1283-1290), a lo que responde:

Ne ja plus nus hom ne m'enquiere!
J'amerioie mix estre en viere
Que je mon anui racontasse.
Le morroie ains que le contaisse.”
(vv. 1301-1304)

Con el paso del tiempo, Joïe despierta el amor de quienes la rodeaban.

Mais il ne la sevent nommer,
N'a ce ne la pueent donter:
Qu'ele voelle dire son non,
Son país et sa région
(vv. 1327-1330)

El silencio en este texto expresa lo indecible, aquello que no puede nombrarse: el deseo incestuoso del padre, cuya única representación posible se realiza mediante la figuración de la ausencia: ausencia de la mano, ausencia de palabra, ausencia de nombre. La violencia sexual inicialmente desatada contra la joven no encuentra un cauce en su interioridad y se aglutina en la forma del secreto. La del incesto, tal como lo expresa Danièle James-Raoul (1997: 36), es una “menace latente planant sur l'être, ce nœd de chair et de sang noue les langues et astreint au silence le protagoniste”. La circunstancia nos recuerda el tradicional acertijo mediante el cual el rey Antioco²⁰ da a conocer el vínculo incestuoso que mantuvo con su hija y que permite a Ignacio Álvarez (2003: 209) realizar una interesante analogía entre la progresión del texto y la suspensión del deseo:

²⁰ Véase en nota 5 del capítulo 6, página 124.

No solo existe una representación textual del incesto, sino una *identificación estructural* entre el deseo de novelar y el deseo de incesto: no cesará la novela mientras ese deseo no sea aplacado, o desde otro punto de vista, el relato pervive solo mientras pervive el deseo, solo hasta que el deseo queda satisfecho.

El pecado paterno, en definitiva, es lo que se irá reescribiendo en la propia *Manekine* bajo la forma de un enigma. Alrededor de su silencio, el primer texto que se formula es el de su nombre: “Puis que vostre non ne savons (...) je vous destine / Que vous aiiés non ‘Menekine’.” (vv. 1337 y 1339-1340). La escritura rodea los contornos de una identidad que se esconde y, a la vez, intenta develarse: la *Manekine*. Tal el título del *roman*; tal el nombre que se va escribiendo para revelarnos los trazos de una identidad.

Esta forma de silencio puede equipararse con otras expresiones solapadas del incesto tal como aparece en algunos textos artúricos analizados por James-Raoul en *La parole empêchée* (1997: 36 ss.) y emparentados, como veremos, con nuestro relato. A la luz de las observaciones de Volker Roloff —a quien cita—, la autora francesa traza un paralelismo entre el corpus artúrico en cuestión y dos cuentos de hadas de los hermanos Grimm que incluyen el esquema de la inocente perseguida: *Seis cisnes*²¹ y *Doce hermanos*²² (AT 451). En ambas narraciones, el silencio funciona

²¹ Luego de aceptar casarse con la hija de una bruja a cambio de obtener ayuda de esta, un rey quiso poner a resguardo de su esposa a sus queridos hijos, seis varones y una niña, por lo que los llevó a un castillo en medio de un bosque. Pero esta los encontró y logró hechizarlos y transformarlos en cisnes. La niña quedó a salvo y decidió rescatar a sus hermanos del hechizo. Para lograrlo, debió permanecer seis años sin hablar ni reír, y tejer seis camisas con hojas de enredadera. Una sola palabra que dijera durante ese período lo echaría todo a perder. Un día va a buscar hojas al bosque y la encuentra un rey, quien se casa con ella. La viste con prendas lujosas y viven juntos, pero ella jamás pronuncia palabra alguna pese a las insistentes preguntas acerca de su nombre y origen. Esto despertó las sospechas de la madre del rey. Tres veces la reina tuvo un hijo y la suegra malvada se lo quitó para acusarla de haber devorado a la criatura, razón por la cual fue finalmente condenada a la hoguera. El día señalado para la ejecución, se cumplían los seis años de silencio. Ya liberados sus hermanos (había terminado las seis camisas, y solo a la última le faltaba la manga izquierda, por lo que a su hermano menor quedará sin un brazo y, en su lugar, tendrá un ala de cisne), pudo declarar que había sido acusada falsamente, tras lo cual la malvada suegra sufrió un castigo. En adelante, todos vivieron felices.

²² Un rey y una reina tenían doce hijos varones. Cuando esperaban su decimotercer hijo, el rey decidió que si este era niña, mataría a sus hermanos para que su herencia fuera mayor. Frente a esa amenaza, la madre dejó que sus hijos escaparan al bosque para quedar a salvo. Al nacer la niña y enterarse de la existencia de sus hermanos, salió a buscarlos y, una vez que se reencontraron, vivieron felices todos los hermanos juntos en el bosque. Un día, la niña quiso agasajarlos con doce flores blancas, pero involuntariamente, al tocarlas, produjo un hechizo por el cual sus hermanos se

doblemente: escondiendo el incesto entre hermanos, real o imaginario, que se prefigura monstruosamente por la metamorfosis animal, y como expiación que permitirá el retorno al marco inicial de familia arquetípica. La figura de la madrastra, por su parte, remite a un vínculo sexual entre la madre y el hijo, mientras que las maldades y calumnias que sufre la joven esposa aparecerían como expresión del rechazo del incesto.

Pero asimismo el silencio, marco imprescindible para una comunicación íntima con Dios o la Virgen, acompaña a Joie desde el comienzo del *roman* en sus momentos de devoción privada, tanto en Hungría (vv. 190-196) como durante su estancia en Roma (vv. 5363-5366). Este rasgo es ineludible en la representación de una heroína ejemplar como Joie. El mandato cristiano del silencio se perfiló como una premisa para convertirse en hombre o mujer virtuoso ya que, como reza la Biblia, “Bueno es esperar en silencio la salvación de Yahvéh. Bueno es para el hombre soportar el yugo desde su juventud. Que se siente solitario y silencioso, cuando el Señor se lo impone” (Lamentaciones 3, 26-28), fundamentalmente porque hablar equivale a exponerse a cometer numerosos pecados. En resumen, entre los valores positivos del silencio en la tradición cristiana encontramos, en primer lugar, que este es condición indispensable para el recogimiento y la oración,²³ por lo que facilita el encuentro con Dios; pero es asimismo signo de humildad y mantiene alejado al hombre y a la mujer de los pecados.

transformaron en cuervos. Mientras vagaba triste y sola por el bosque, una anciana le anunció el único modo de salvarlos: debería pasar siete años muda, sin hablar ni reír. Una sola palabra que pronunciase, mataría a los muchachos. Entonces la niña se subió a un árbol y allí se mantuvo hilando en silencio hasta que la divisó un rey, quien se enamoró de ella y la tomó por esposa. La madre del rey calumnia a la joven acusándola de que no habla ni ríe por tener sucia la conciencia. De tantas cosas la acusó, que el rey terminó mandándola a la hoguera, pero cuando las llamas ya la alcanzaban, se cumplió el tiempo de guardar silencio. Entonces llegaron los doce cuervos para apagar el fuego, se transformaron en humanos y la joven pudo hablar y contar la verdad. La malvada suegra fue colocada en una tinaja llena de serpientes.

²³ Respecto del silencio y el habla en la vida del cenobio, la *Regla de Pacomio* contiene los siguientes preceptos (ed. Torallas Tovar, 2001): 18. “No se apresurará a hablar palabras ociosas”; 94. “Nadie hablará con sus compañeros en la oscuridad”; 116. “A propósito del lugar de amasar (la panadería), nadie hablará mientras amasa por la noche, ni los que estén horneando los panes, ni los que estén enfriando los panes por la mañana; sino que recitarán todos juntos hasta que terminen, y si les hace falta algo, no [lo dirán] hablando, sino golpeando con conocimiento”; 122. “Sentados en su casa, no hablarán [...] sino que la palabra que el jefe de la congregación diga, sobre ella reflexionarán en su corazón.” Por su parte, la *Regla de san Benito* (ed. I. Aranguren, 1993) dice: XXXVIII, 5. “Reinará allí el silencio absoluto, de modo que no se perciba rumor alguno ni otra voz que no sea la del lector”; XLVIII, 5. “Después de la sexta, al levantarse de la mesa, descansarán en sus lechos con un silencio

Como se sabe, la tradición monacal plantea el silencio como un elemento decisivo en el camino de la disciplina espiritual.²⁴ En *La Manekine* se trata, precisamente, de un *estado silencioso* de la heroína, semejante a la *taciturnitas* monástica, más que la afasia o la mudez que implicarían un silencio absoluto. En la *Regla de san Benito*, *silentium* y *taciturnitas* están diferenciados: mientras que el primero tiene un matiz disciplinario y funcional, la segunda denota moderación, sobriedad, sensatez, discreción en el uso de la palabra (García M. Colombás, 1993: 282-283). Esta modalidad edificante de llamarse a silencio —a la cual la Regla dedica un capítulo entero— debe complementarse con otras dos virtudes primordiales para la vida monacal: la obediencia y la humildad.²⁵ Tales son los valores primarios que, sugestivamente, suelen aparecer como los indicados para convertirse en una esposa ideal en la conformación de las figuras modélicas que presentan varios textos vinculados con nuestro corpus, como es el caso de Enid y de Griselda, entre otras, como se ha visto.

El incógnito que rodea a la heroína manca en tierras escocesas abre paso — como dijimos— a una serie de textos que redefinen temporariamente su identidad. El segundo gran texto que se escribe alrededor de ella son las falsas acusaciones que interpone por escrito la suegra. El misterio que rodea a la Manekine hace que en la segunda misiva falsificada pueda decirse de ella:

absoluto, o, si alguien desea leer particularmente, hágalo para sí solo, de manera que no moleste”; LII, 2-3. “Una vez terminada la obra de Dios, saldrán todos con gran silencio, guardando a Dios la debida reverencia, para que si algún hermano desea, quizá, orar privadamente, no se lo impida la importunidad del otro.”

²⁴ Dado que la lectura de textos, en la Alta Edad Media, solía efectuarse de viva voz, la oración es la actividad introspectiva por excelencia: puede realizarse en silencio y soledad, situación esta de una intimidad muy poco frecuente para el hombre y la mujer medievales.

²⁵ La Regla dedica un capítulo a cada una de estas virtudes. *Obediencia*: 1 El primer grado de humildad es la obediencia sin demora (V, 1). *Taciturnidad*: Cumplamos nosotros lo que dijo el profeta: “Yo me dije: vigilaré mi proceder para no pecar con la lengua. Pondré una mordaza a mi boca. Enmudecí, me humillé y me abstuve de hablar aun de cosas buenas” (VI, 1). *Humildad*: El cuarto grado de humildad consiste en que el monje se abraza calladamente con la paciencia en su interior en el ejercicio de la obediencia, en las dificultades y en las mayores contrariedades, e incluso ante cualquier clase de injurias que se le infieran, y lo soporta todo sin cansarse ni echarse para atrás, pues ya lo dice la Escritura: “Quien resiste hasta el final se salvará” (VII, 35-36) (...) El noveno grado de humildad es que el monje domine su lengua y, manteniéndose en la *taciturnidad*, espere a que se le pregunte algo para hablar, ya que la Escritura nos enseña que “en el mucho hablar no faltará pecado” y que “el deslenguado no prospera en la tierra” (VII, 56-58) (ed. I. Aranguren, 1993: 86-100, subrayado propio).

Face ardoir sans arresteüre;
Car il a oïes noveles
De la Manequine peu beles.
Bien set pour coi n'a c'une main;
Pour noient n'eut pas ce mehain.
(vv. 3452-3456)

Para interpretar correctamente el texto que circula sobre la heroína en forma de carta, es preciso señalar que durante todo el episodio de la calumnia, en el que se desarrolla el motivo de la carta sustituida —el que, desde su posición central en el texto, se extiende a lo largo de unos 1200 versos—, la voz de la Manekine se halla completamente ausente: no hay en ese tramo ninguna clase de discurso, externo o interno, proferido por la protagonista del *roman*.

La maliciosa²⁶ sustitución de mensajes (en el primer caso para anunciar un nacimiento monstruoso; en el segundo, para ordenar la muerte de la heroína) resulta efectiva no solo por la legitimidad que supone un texto escrito y sellado, sino, fundamentalmente, porque el anonimato en que voluntariamente se ha sumido la víctima y su persistente silencio acerca de su pasado —en suma, la tachadura de la propia identidad frente al otro— habilitan cualquier presunción de culpabilidad: si la imagen de su cuerpo anómalo es —como se verá— un indicio de eventuales conductas pecaminosas, la palabra no ha podido torcer (o, en rigor, *enderezar*) el sentido de este mensaje.

El silencio adquiere en este texto un espesor tal que interfiere en los modos en que circulan las otras formas de comunicación. Esta circunstancia —originada en la propia heroína— atenta contra la Manekine tanto como las acciones concretas —todas discursivas— de quienes buscan eliminarla. Más aún: el gesto silencioso refuerza y completa el acto mismo de la automutilación e integra un conjunto (junto con el exilio y el luto) que puede leerse como una muerte simbólica a la que se

²⁶ La infamia o detracción constituye —junto con el perjurio, la blasfemia, la jactancia o la adulación, entre otros— un *pecado de la lengua*. Este desvío del buen uso del lenguaje fue foco de debate y de intensa teorización desde fines del siglo XII hasta la segunda mitad del XIII, tal como analizan C. Casagrande y S. Vecchio en su estudio denominado, precisamente, *Les péchés de la langue* (1991). Las calumnias dirigidas contra la Manekine provienen de la *male dame*, quien teje con sus arteras acusaciones parte del destino de la joven reina sin mano; como consecuencia, ella deberá exiliarse con su hijo por la falsificación de las cartas que la acusan de nacimiento monstruoso y la condenan a morir.

somete la heroína por su propia voluntad (*sustituto simbólico del suicidio* al que tímidamente aludimos más arriba). Ya en el comienzo del *roman* leemos que “En sa cambre, plaine de duel; / Morte voldroit estre son voel” (vv. 593-594). La muerte de Joïe/Manekine se halla, de hecho, representada en el texto: en las dos ocasiones en que es condenada a morir se efectúa, en su lugar, un simulacro de su muerte quemando unos espinos o una figura tallada a su semejanza. Los años que transcurren en Roma, el destino al que llega tras su segundo exilio, conforman en sí —como vimos— una suerte de duelo, un modo de expiación. Allí, no usaba telas de colores vivos ni pieles; “Ses robes estoient de gris” (v. 5331). Y en cuanto a su voz: “No onques en .vii. ans ne rist, / Ne ne dist un mot de canchon.” (vv. 5336-5337). Todos le preguntaban sobre su situación, dado que era joven y nunca reía ni jugaba. “Mais onques a çou ne la misent / Qu’ele leur volsist son meschief / Dire ne son duel ne son grief” (vv. 5349-5350). Exilio y luto pueden entenderse, entonces, como una unidad de significación: el exilio de la propia tierra (primero Hungría, luego Escocia) que se hace extensivo a un exilio simbólico del mundo (del siglo), en Roma, sugerido por un luto (¿por la propia muerte?), que tiene valor equivalente al hábito monacal.

En sintonía con la variedad de tradiciones literarias que confluyen en este texto, el silencio trae consigo resonancias diversas; desde la tradición monástica hasta el universo cortés han contribuido a enriquecer de significado a la ausencia de la palabra. Silvia Delpy, quien ha trabajado de manera esclarecedora la cuestión del silencio y la palabra en algunos *romans* franceses medievales, analiza:

¿Por qué motivos, implícitos o no, el héroe de algunos relatos anuda su lengua, no lo dice todo? El silencio ofrece una sorprendente gama de modulaciones: desde la exclusión impuesta de la palabra y el mutismo que surge por circunstancias oscuras que con frecuencia hunden su raigambre en el mito y el tabú, hasta el que se genera como producto de un juego de fingimientos y disimulos. Impuesto desde el exterior o surgido desde los aspectos más recónditos del sujeto, el silencio parece ser, en muchos textos medievales, la instancia ineludible por la que debe transitar aquel que emprende la vía purificadora de la aventura. (Delpy, 2013: 2)

Todo el proceso subjetivo de Enid —la heroína de Chrétien que, como ya hemos visto, mantiene un vínculo cercano con la nuestra— transita por la regulación de la

palabra y el silencio, como parte de un aprendizaje del comportamiento virtuoso y cortés. En el caso de nuestro *roman*, como señala David Wrisley (1994: 580): “Au sein de cet ouvrage où l’accent est mis sur le refus du désespoir, l’héroïne devient l’exemple d’un tel comportement et incarne la récompense qui est accordée au chrétien pour sa patience et sa croyance”. De este modo, al modelo de esposa leal y paciente y reina virtuosa se añade el de buena cristiana.

Distintas capas de silencios se van agregando, en efecto, a lo largo del itinerario de la Manekine. Si a cada exilio se suma un nuevo secreto que resguardar (primero el relativo al incesto y, con él, el de su nombre, su procedencia y su linaje; luego, los arteros motivos de su segundo exilio tejen un nuevo secreto alrededor de su corona y el origen de su descendiente), debemos añadir un silencio que se superpone y que, por su esencia radicalmente distinta, encuentra rápida solución: el amor que, ya viviendo en el castillo, comienza a gestarse hacia el rey. Amor que en un comienzo la heroína silencia porque, asumiendo las declaraciones de la reina malvada acerca de su propia identidad como verdaderas (vv. 1725-1730), no se considera digna del rey y teme, además, posibles represalias.

El secreto es condición necesaria para los enamorados en la poética de la *fin amor* (Duby, 2012: 91; Roussel, 2012: 187), doctrina que innegablemente ha dejado su trazo en gran parte de la tradición del *roman* del norte de Francia. El primer paso de toda experiencia amorosa suele discurrir en la dimensión solitaria del tormento y el monólogo interior. Largas noches queda la joven sin mano despierta hablando consigo misma en una cadena interminable de preguntas que no puede responder, lamentos por su destino (vv. 1683-1736 y vv. 1754-1790 —algunos ya mencionados más arriba—) y la certeza de que el silencio es, en este caso, el mejor aliado para no seguir acarreando penas y duelos. No obstante el espesor del misterio que la rodea, el rey decide contraer matrimonio con la doncella manca.

Ciertamente, aunque no sea del todo novedoso hallar puntos de contacto entre el dogma que rige la vida comunitaria de los monjes y los preceptos que regulan el mundo cortés —ya que, como sostiene Claude Roussel (2012: 105), “a pesar de su evidente especificidad, las reglas monásticas dejan su impronta perdurable en los libros profanos”—, llama la atención hasta qué punto la discreción en el habla que, como detallamos pormenorizadamente, tiene un valor

primordial en la perspectiva moral cristiana, ha liderado también entre los modelos de comportamiento promovidos por la cortesía, mucho más cuando se trata de mujeres. El influjo y la difusión de una cantidad de tratados y manuales de conversación referidos a “la enseñanza sobre el hablar y el callar” (*idem*: 116), considerable a partir del siglo XII —pero fundamentalmente en el XIII—, así lo demuestra. Estos han colaborado para promover al estatuto de ley consignas como “Hablar mucho molesta tanto como rascarse lastima”, “Es más molesto hablar demasiado que callarse demasiado”, “Hace un gran regalo el que sabe callarse” o “El que todo calla en todo obtiene paz”, entre tantas otras que ha reunido, Claude Roussel en su artículo sobre las formas de la sociabilidad y la cortesía medievales, en el apartado referido precisamente al “Control del habla” (*op. cit.*: 164-174).

En línea con exponentes literarios muy cercanos al nuestro, como Enid o Silence, podemos afirmar que en la Manekine la dosificación de la palabra forma parte de la serie de pruebas que esta debe enfrentar. Así entendida, la *aventura* de nuestra heroína también se organiza en términos del silencio y la recuperación de la palabra perdida, a partir de la revelación de un secreto.²⁷ Cuando el secreto se formula y logra expresarse, la heroína puede volver a nombrarse a sí misma (vuelve a ser “Joïe” y ya no “Manekine”).

De tal suerte, en nuestro texto conviven distintas clases de silencio: el silencio recíproco que transitan ambos enamorados, como un mero paso obligado en el protocolo del amor, y que tarda un año en manifestarse, y el otro al que la Manekine se aferra durante más de nueve años: el silencio del incesto, silencio que nos remite a un arquetipo y que en la literatura suele asociarse con modelos femeninos que encarnan la indefensión y la virtud. Ambos silencios contrastan en gravedad y significado. Uno y otro nos remiten, respectivamente, a dos modalidades de

²⁷ Si bien en la representación de cierto modelo de heroínas como las que consideramos acá la cuestión del silencio/secreto adquiere una significación particular, el motivo puede reconocerse en muchos de los procesos de identidad que atraviesan los héroes masculinos de la vasta tradición artúrica: desde Lanval (en los *Lais* de Marie de France), quien para poder conservar su amor y sus riquezas debe mantenerlos en secreto a causa del tabú impuesto por el hada, hasta Perceval, a quien, por el contrario, la omisión de la palabra hace caer en desgracia, así como Yvain, dominado por la mudez en su momento de crisis durante su estadía en el bosque. En este último caso, como analiza Danièle James-Raoul (1997: 120-121), “en mettant de l’espace entre soi et autrui, le héros signifie clairement l’épaisseur de son silence” (es el fundamento, por otra parte, de la clausura monacal).

matrimonio antagónicas y en conflicto, el exogámico y el endogámico, una pugna que no es ajena a los autores y receptores de estas obras en la medida en que hace referencia a preocupaciones nobiliarias concretas y conflictos de intereses entre la doctrina de la Iglesia y la perpetuación en el poder de las familias aristocráticas que tuvieron lugar en la sociedad feudal de los siglos XII y XIII europeos.

9

CUERPO

I. La mirada incestuosa

*Molt le regarde enten[ti]eument,
Et voit c'onques plus [so]utilment
Nature feme ne fourma
(vv. 391-393)*

Deudora en gran medida de la herencia ovidiana, la literatura cortés supo sin embargo elaborar su propia concepción poética del amor y se hizo artífice de un discurso (o una estética) absolutamente nuevo para abordarla. La mirada, punto de partida ineludible de todo proceso amoroso ya desde la tradición clásica, cobró una dimensión casi trascendental: el *reconocimiento* visual de las cualidades físicas de la amada (*descriptio puellae*). Consciente de la importancia de la mirada en el arte de la seducción, ya Ovidio había dedicado el libro III de su *Ars amatoria* a los recursos femeninos para atraer los ojos del varón. También el poeta elegíaco Propertio legó, acerca del poder de la mirada, su famosa sentencia en el libro II (15, vv. 11-12): “Oculi sunt in amore duces”. Pero es la tradición cortés medieval la que exploró hasta el extremo el recurso de la contemplación (*visus*) de la dama como disparador de la experiencia amorosa. Andreas Capellanus (1985: 55) inicia su *De amore* (siglo XII) describiendo el fenómeno de esta manera:

El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea, sobre todas las cosas, poseer los abrazos del otro y, en estos abrazos, cumplir de común acuerdo, todos los mandamientos del amor (...) esta pasión no nace de acción alguna, sino únicamente de

la reflexión del espíritu a partir de aquello que ve. Pues cuando alguien ve a una mujer dotada para el amor y moldeada a su gusto, al punto empieza a desearla en su corazón.

Como un dardo, el amor penetra por los ojos y se clava de modo certero en el corazón para convertirse en obsesión. El trovador de Lemosín Bernart de Ventadorn describe con insistencia en sus *cansós* el poder fulminante que ejerce la mirada en el enamorado: “Miralhs pus me mirei en te, / m’an mort li sospir de preon, / c’aissi·m perdei com perdet se / lo bels Narcisus en la fon.” (“Can vei la lauzeta mover”, estr. III, ed. Alvar, 1987: 126); “Bel Vezer, si no fos / mos enans totz en vos...” (“Lo gens terms de pascor”, estr. IX, *op. cit.*: 120) o “Meravilh me com posc durar / que no·lh demostre mo talan. / Can eu vei midons ni l’esgar, / li seu bel olh tan be l’estan: / per pauc me tenh car eu vas leis no cor.” (Can l’herba fresch’e·lh folha par”, estr. III, *op. cit.*, 130). El tópico fue utilizado por Chrétien de Troyes y fue asimismo retomado con mucho énfasis por la literatura amorosa de los siglos posteriores; una versión emblemática de la doctrina cortés del amor es sin duda la formulación alegórica de Douz Regarz que integra el repertorio del *Roman de la rose*, de Guillaume de Lorris, en el siglo XIII.

Ahora bien, ¿cómo se incorpora la concepción cortés del amor en los relatos de inocentes perseguidas en los cuales la belleza femenina conlleva siempre la ambigüedad de la virtud y la desgracia, ya que muchos de ellos se inician con el amor de un padre hacia su hija? Ya se ha visto hasta qué punto, como si se tratara de una sentencia, en la propia belleza de la “inocente perseguida” —manifestación exterior de su alta cualidad moral— está inscripta la condena que la conducirá a la desdicha y al sufrimiento. Tal es el rasgo que más esencialmente define este modelo heroico. Al igual que le sucede a Melusina, uno de sus mayores padecimientos comienza cuando *otro* la ve, pero, a diferencia del hada, en quien el ojo indiscreto descubre una monstruosidad corporal, la mirada que se posa sobre la doncella perseguida revela una belleza sin igual. De inmediato, una pasión ingobernable se apodera del que mira —deseo en el hombre, envidia en la mujer—, con consecuencias catastróficas para la joven poseedora de ese cuerpo y ese rostro perfectos. En una seducción involuntaria, la heroína ofrece, como Eva, un fruto prohibido: su sola presencia expone fatalmente su belleza a la mirada del otro, lo que desata el impulso pecaminoso.

En el *roman* de *La Manekine* el recurso al código cortés para abordar el deseo incestuoso paterno permite saldar, sobre un plano estético, el desequilibrio natural del incesto. Sin embargo, este artificio se combina con una secuencia narrativa que ordena lógicamente, a modo de argumentación, una serie de premisas a partir de las cuales se concluye que el incesto es la mejor alternativa posible.

El texto comienza —ya lo hemos visto— con la muerte de la reina de Hungría en sus aposentos, precedida por un pacto con el rey y el sacramento de la confesión; luego tienen lugar los funerales, en los cuales el cuerpo de la soberana, convertido en el centro de la escena pública, es despedido con gestos de hondo dolor por una multitud que la llora. Este movimiento de contraste entre el espacio cerrado —en el que se producen tres actos esencialmente privados: el pacto, la confesión y la muerte— y el público —los funerales— subraya la doble faceta que implicará la proyección de la soberana en su función monárquica al abandonar físicamente el mundo. Queda vacante un espacio social.

El pacto privado que selló la reina con su marido lleva implícita una resolución dramática. Vamos descubriéndola en el texto gradualmente a partir de una serie de premisas que se despliega a modo de razonamiento. Así nos encontramos con que: 1) el rey juró a la reina que no volverá a casarse a menos que fuera con una mujer que se le pareciera con perfecta semejanza (su incumplimiento pone en juego su honor), 2) el soberano deberá cumplir su deber y contraer matrimonio para obtener un heredero varón (su incumplimiento podría poner en peligro su reino), 3) la reina fallecida no tiene par en ningún país de Oriente ni de Occidente y la doncella Joïe es la única que se parece a su madre con perfecta semejanza. El resultado de todas estas premisas parece postular como única alternativa la unión incestuosa entre padre e hija. Sin embargo, solo cuando la mirada se posa sobre el objeto, se ve claramente cuál es el camino a seguir. Dice el texto:

A ce baron forment pesoit
De çou que li rois fil n'avoit;
Les messages avoit oï's,
Dont il n'estoit mie esjoï's.

La damoisele a regardee,
Qui ert blanche et encoulouree;
Avis li est ce soit sa mere
Fors que de tant que plus jone ere.
(vv. 305-312)

La salida de esta encrucijada se hallaba ya inscrita en la imagen de la doncella; solo fue necesario modificar el ángulo de la mirada: la figura que antes representaba a la hija del rey ahora cobra un nuevo valor dada la semejanza con su madre, y esa es la imagen que el reino necesita para obtener el esperado heredero. Joïe, víctima de su imagen, se convierte, sin buscarlo, en la Eva que insinúa el pecado (rasgo característico de la inocente heroína perseguida). Pero tal pecado, en la medida en que posibilitará concretar los planes comunes de la corte y los prelados, no será considerado como tal. Toda esta secuencia, desarrollada a lo largo de los trescientos primeros versos, se expone en forma resumida frente al rey, a modo de argumentación:

Et li di[en]t: "Biaus sire ciers,
Pour çou [que] vous nous tenés
[ciers,
Vaudri[iens] nous de vous avoir
Hoir qui [ce] regne doie avoir.
Mais v[ous] avés fait serement:
Feme n'[av]rés fors d'un sanlant
A cele [qu'eü]stes premiere.
Bien ve[és] qu'en nule maniere
N'en poet [on] nis une trouver,

Fors une [q]ue devés amer:
Çou est [vostre] fille la sage.
Si vous p[ri]ons qu'en mariage
Le prendé[s]. Nous le vous l'oons;
Et sur no[us] l'affaire prendons.
Prions vo[us] ne vous en soit grief;
Car on do[it] bien faire .i. meschief
Petit, pou[r] plus grant remanoir."
(vv. 343-359)

Si la propuesta de los consejeros del rey tuvo en su inicio una coloración persuasiva, finalmente, cuando este sigue negándose a casarse con su hija, se transforma en una amenaza llana:

"Si ferés, sire! Vos clergi[és]
Velt que ensi vous le fac[ié]s
Et se vous ne le volés faire,
Vo homme vous seront contraire."
(vv. 363-366)

El texto presenta una nueva encrucijada: la presión de la corte y los prelados frente a la rotunda negativa del rey a casarse con su hija. Entonces vuelve a intervenir la mirada, que deslinda el dilema introduciendo una nueva perspectiva: el soberano finalmente se enamora de Joïe. Las leyes reales que indican que solo un varón puede sucederlo en el trono, y la consecuente exigencia de hallar tal heredero, vuelven a codificarse en el lenguaje de la mirada, mirada que busca apropiarse de un objeto que no le pertenece. Irrumpe así un orden social, público y masculino, en el ámbito privado —y frágil— de la subjetividad femenina. El texto comienza delineando, en la heroína, los rasgos de una fiel devota inmersa en el más puro ostracismo que cada día, cuando reza, ejerce una mirada sobre sí misma en una suerte de éxtasis místico y contemplativo.

La damoisiele cascun jour
Crut en sens et en grant biauté,
En valour et en loialté.
.XVI. ans ot; molt fu bele et gente.
En la Virge Marie, entente
Mist de servir et d'onnourer.
Tous les jours l'aloit aouer
D'orisons quë ele savoit
A une ymage qu'ele avoit,
Qui en sa sanlance ert pourtraite.
Ensi se deduist et affaite.
(vv. 186-196)

No hay en el mundo de Joïe lugar para un otro. El curioso gesto de rezar y autocontemplarse se organiza como una experiencia circular, tautológica, un ceremonial privado en el que coinciden sujeto y objeto de la mirada. La mirada incestuosa rompe este esquema cerrado.

El movimiento de irrupción, desde lo público a lo privado, que representa la mirada incestuosa, se desarrolla en tres escenas que se suceden de forma casi idéntica y en las cuales se produce el ingreso primero del rey y luego de los condes en la habitación de la doncella.¹

¹ El análisis que sigue del episodio del incesto dividido en tres escenas fue tomado de nuestro artículo "La mirada incestuosa: escenas de la vida privada en el *roman* de *La Manekine* de Philippe de Rémi" (Basarte, 2009a).

I. PRIMERA ESCENA:

Li rois od sa fille dem[eu]re;
Molt le cierist et m[olt l'o]uneure.
.I. jor vint li rois en s[a c]ambre,
Qui estoit pavee de lamb[re].
La damoisiele se pino[it];
Ele se regarde, si voit
Son pere qui est dalés [li].
De la honte que ele a, r[ou]g[i].
"Sire", dist ele, "bien vig[ni]és!"
"Fille", fait il, "boin jour [ai]iés!"
Li peres a sa fille p[ris]e
Par le main et les [lui] assisse.
Molt le regarde enten[ti]eument,
Et voit c'onques plus [so]utilment
Nature feme ne fourma
(vv. 379-393)

La escena nos muestra, en primer término, a Joïe en su habitación peinándose frente a un espejo, en cuyo reflejo percibe a su padre ingresando en el cuarto, lo que la hace sonrojar. El padre le toma la mano y comienza a mirarla apreciando la sutileza con que la ha formado Naturaleza. La coquetería femenina del comienzo que representa Joïe al mirarse y acicalar su pelo —indicio del encuentro amoroso— se carga de erotismo a partir de la mirada paterna. El espejo —con una importante tradición simbólica² en la literatura medieval— proyecta imágenes que trascienden el campo visual de la figura de la doncella: nos remite a un universo cortés en el que la mirada se vuelve preponderante, representa el deseo por la belleza allí contenida y duplica el cuerpo de la joven, sobredimensionando sus cualidades y desplegando todo su poder. El juego de imágenes que exhibe este cuadro es el preámbulo adecuado para la situación de incesto que comienza a desarrollarse en estos versos. El ingreso, sigiloso y a la vez abrupto, del rey hace sonrojar, como dijimos, a la doncella y nos da un indicio de lo que sobrevendrá. Así desdoblado, el cuerpo de Joïe comienza a ser objeto de múltiples representaciones. La imagen que refleja el espejo es ambigua: no solo evoca la figura materna con la cual Joïe guarda perfecta semejanza, también es el

² Para un estudio sobre el espejo como objeto en la Edad Media y sus representaciones literarias, véanse Jean Frappier (1959) y Fabianne Pomel (2003).

recuerdo de su virtud, asociada como está su propia imagen a los momentos de devoción privada.

El primer encuentro de miradas entre el rey y la hija está mediado, entonces, por el espejo y ese cruce hace posible que la mirada paterna se convierta en otra. A partir de ese momento, el rey se autoriza a tomar a su hija de la mano y sentarla a su lado. El ritual cortés suaviza el trayecto de esta nueva mirada que le revela una hermosura única. Transformada en un arma poderosa, esta belleza cautiva a quien la contempla y ejerce en él una atracción irresistible. Tal contemplación —como es clásico en la literatura cortés— conforma un punto de anclaje descriptivo según el cual la mirada masculina recorre cada porción del cuerpo y goza de cada detalle físico de la joven. Cuando el rey se separa de su hija, ya está herido por el amoroso dardo. La mirada contemplativa ha atravesado como una flecha el corazón del soberano y Amor comienza a tentarlo recordándole que cuenta con el consentimiento de la corte y de los prelados de la Iglesia para casarse con la doncella.

II. SEGUNDO MOVIMIENTO DE BÚSQUEDA: el padre ingresa nuevamente en el cuarto de Joïe. La escena se repite en forma casi idéntica:

En sa cambre es le vous venu.
Com s[on] pere l'a recheü
La dam[oi]sele boinement.
Et li rois [p]ar le main le prent;
Sour une [ke]utepointe bele
S'assiet, et l[e]s lui la pucele.
Avoec aus [n']a qui noise faice.
(vv. 503-509)

La mirada incestuosa avanza un poco más y se convierte en palabra. El discurso del rey resuena en los oídos de la doncella con una violencia creciente y la deja “en sa cambre, plaine de duel; Morte voldroit estre son voel” (vv. 593-594), sin poder responder. En esta lucha desigual, la voz de Joïe queda silenciada y su única defensa deberá ejercerla en el plano de la imagen. Dice Joïe: “Bien pens faire le me feront; / Ja pour mon dit ne le lairont, / S'aucune cose en moi ne voient / Par quoi de ce voloir recroient.” (vv. 605-608). Joïe decide entonces cortarse una mano.

III. TERCERA ESCENA. El deseo del padre, al estar legitimado por la autoridad eclesiástica y en pos de preservar la herencia real, ya se ha convertido en un imperativo social, en una “cuestión de Estado”. Por eso ya son cuatro condes quienes van a buscar a la doncella a su cuarto para llevarla a la sala donde se celebrarán las bodas con su padre. Joïe acaba de mutilarse la mano izquierda.

De la quisine en est issue;
En sa cambre en est revenue,
Ou .iiii. conte l'atendoient.
Molt en sont lié quant il le voient,
Si li dient: “Ma damoisele,
Une nouvele boine et bele
Vous aportons. Mais soies lie!
Roïne serés de Hongrie.
Li rois ou palais vous atent;
Par nous vous mande qu'erramment
Venés a lui; n'i demorés.

/.../

Or en venés, car tuit vous mandent.
Li prelat qui la vous atendent
Ce lignage departiront;
Vous et le roi marieront.”
(vv. 743-755 y 761-764)

El recorrido espacial que presenta el texto está cargado de significación. La doncella es llevada desde su cuarto a la sala donde se celebran los grandes eventos de la corte. Estos movimientos de irrupción del padre en el cuarto (de lo público en lo privado) son formas equivalentes al acto mismo de consumación del incesto que, como tal, no tiene lugar en el texto.³ Desafiante, Joïe muestra a los allí presentes su muñón sangrante anunciando que su nueva condición de manca le impedirá ser reina.

³ La (equivalente) escena del incesto en el *Roman du comte d'Anjou*, de Jean Maillart, está representada por una partida de ajedrez (de la que Nancy Black [2003, 66-67] realiza una lectura en clave histórico-política): en un enfrentamiento con connotaciones erótico-guerreras, que comienza con el llamado del padre a su hija: “Venéz cha, dist il, fille belle :/Aus eschés me veil deporter”. (vv. 206-207)

Sa fille esgarde en mi le vis,
Qui tant estoit bel a devis
Que nus, tant se sache aviser,
Ne savroit chose deviser
Qui puist enbellir criature

La biauté sa fille li fiche
U cuer, que devant li seant
Veoit lors ; puis fust ce neant
Qu'il puit a autre chose entendre ;
Ne se pot ne se sot deffendre

II. La mutilación

*Onques mais feme ce ne fist:
Car le coutel bien amont mist,
S'en fiert si son senestre puing
Qu'ele l'a fait voler bien loing
(vv. 725-728)*

La articulación lógico-causal que propone el texto entre deseo incestuoso del padre y automutilación de la doncella es una innovación de Philippe de Rémi. Como hemos visto, esta es la primera versión escrita en la que aparecen reunidos ambos motivos: aquí lo que desencadena la mutilación es el deseo paterno. El incesto —motivo arquetípico de relatos tradicionales que la pluma de Philippe elabora, como vimos, mediante la mirada cortés y el juego espacial—, queda explicado a la luz de una serie de razonamientos cuya primera premisa, la necesidad de heredero varón, se presenta como una verdad ya dada y por ende sin una justificación expresa, premisa que, extensivamente, constituye el cimiento más importante del sistema feudal en su conjunto, basado en el traspaso de bienes territoriales a través de la herencia por línea masculina.

Frente al poder real y eclesiástico que la amenaza, Joïe encuentra, alterando su figura perfecta, una forma de quebrar el ideal cortés que encarnaba. Pierde de este modo parcialmente el valor social que la hacía digna de ocupar el trono. El texto no pretende explicar por qué siendo manca no puede ser coronada reina, aunque pueden inferirse algunos motivos. Es de suponer que el acceso al trono requiere la integridad física del postulante,⁴ pero el significado que alcanza el acto de la mutilación en este texto va más allá de esa circunstancia *realista* (ser manca no le impedirá luego ser

Qu'en son cors n'ait tout mis Nature.
La pucelle ne s'en prent garde
Mez toutz jours a son gieu resgarde
Et li quens li molt aigrement.
Lor li entre soudainement
U cuer une orrible pensee
(vv. 229-239)

De si pesant temptation ;
(vv. 266-270)

Sez iex s resgarder sa fille
A fichiéz en mi le visage
Tout autressi comme un ymage
Qui ne resgarde chan e la.
(vv. 280-283)

⁴ Ya el antiguo ritual babilónico excluía del servicio de los dioses a quienes no estaban completos en su forma y en sus proporciones: bizcos, sin dientes o sin un dedo (Vigouroux, 1912, t. IV: 1360-1361).

reina de Escocia): el quiebre de la imagen física implica una ruptura simbólica con el linaje que la pretensión de casamiento incestuoso buscaba preservar, debido a que el rey solo podía casarse con una mujer idéntica a su esposa.

Volverse físicamente repulsiva le permite a Joïe, por otra parte, desviar el blanco de la mirada incestuosa. En este sentido, en la mutilación resuena el amplio repertorio legendario de santas torturadas y de vírgenes que se automutilaron o desfiguraron como una estrategia para escapar a los avances sexuales no deseados (Schulenburg, 1998; Rouillard, 2000a; Francomano, 2007: 88-89), punto que hemos desarrollado ampliamente en el capítulo 2.⁵ En nuestro texto, desfigurarse se plantea como la resolución inevitable a una encrucijada: la heroína debe optar por una pérdida para evitar otra mayor. Castigar el propio cuerpo funciona entonces como un resguardo en la medida en que permite a la heroína deshacerse de los atributos —la belleza— que podrían acarrearle la deshonra y atentar contra su integridad espiritual. La paradoja consiste en este intercambio que se establece a partir de la escala moral presupuesta en el texto: la carencia de integridad física que la hace indigna del trono (fundamental, como veremos, en el canon estético medieval por las connotaciones morales que conlleva) preserva a la princesa de su bien máspreciado: la integridad de la *virginitas*, por lo que la ausencia de la mano, esa *falta*, se convierte en un *plus*, en el símbolo que mejor expresa su virtud.

La virginidad —la integridad en un sentido absoluto— no se aprecia en el aspecto externo pero, dado que remite al más alto valor moral femenino, puede presentar algunos signos apreciables a la vista: esa falta se convierte, entonces, en un *monumento*⁶ que nos recuerda la virtud de Joïe y que, como si se tratara de una insignia, la acompañará en todo el extenso trayecto que aún le queda por andar. Tal como expresa Emily Francomano (2006: 1), el *roman* de Philippe de Remi “never lets its audience forget that hands are the center of the romance’s negotiation of incest, exogamy, identity, language, and memory”. A partir de su corte, la mano se convierte en el centro de la escena y despliega todo su simbolismo.

⁵ Véase “Otras santas legendarias”, páginas 51 y ss.

⁶ “La palabra latina *monumentum* está vinculada a la raíz indoeuropea *men* que expresa una de las funciones fundamentales de la mente (*mens*), la memoria (*memini*). El verbo *monere* significa ‘hacer recordar’, de donde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. El *monumentum* es un signo del pasado.” (J. Le Goff, 1991: 227).

Polivalente, la mutilación puede leerse asimismo como una forma de autocastigo —y de purificación— en la medida en que priva al cuerpo del miembro que posibilitó la tentación del rey (las manos que él tocó cuando le declaraba su amor) para asumir el pecado como propio. Las manos se convierten, así, en un símbolo y concentran como tales el poder —siempre ambivalente— que irradia la belleza femenina, seducción ligada a la Caída (un poder tan ingobernable como demoníaco), anticipo narrativo de una desgracia inevitable. Pese a que en nuestro *roman* las manos no se señalan como instigadoras del deseo en sí, esto aparece de alguna manera insinuado cuando el rey toma las manos de su hija:

Li peres a sa fille p[ris]e
 Par le main et les [lui] assisse.
 Molt le regarde enten[ti]eument,
 Et voit c'onques plus [so]utilment
 Nature feme ne fourma
 Fors Joïe, qu'ele aourna
 De plus grant biau[té] quë Elay[ne]
 Dont as Troïiens c[ru]t tel pain[e]
 Qu'il en furent tout perillié,
 Mort et vaincu et [es]cillié,
 Dont ce fu tristeurs et dolors.
 (vv. 389-399).

Varias versiones posteriores de este relato, sobre todo del siglo XIV, como hemos ya puntualizado en el capítulo 6, desarrollaron narrativamente este sentido, implícito en *La Manekine*: la *novelete* catalana de la *Istoria de la Fiyla del rey d'Ungria*; la *Novella della figlia di re di Dacia* italiana, probablemente también del XIV; la *nouvelle* francesa *De Alixandre, roy de Hongrie, qui voulut espouser sa fille*; la castellana que integra *El Victorial*, de mediados del XV, y una italiana de comienzos del XV, la *Storia dela regina Oliva* hacen referencia a las manos. Con una clara influencia del *roman* de *La Manekine*, el deseo paterno en todos estos textos se concentra exclusivamente en las manos y estas se convierten, así, ya de un modo más explícito, en una sinécdoque de la belleza femenina y son representativas de su eventual peligro. Y dado que encarnan la tentación que la mujer ejerce sobre el hombre, la heroína decide arrancarlas alejando el pecado de sí, como se instiga en el pasaje bíblico⁷ o como reza el refrán

⁷ “Habéis oído que se dijo: *No cometerás adulterio*. Pues yo os digo: Todo el que mira a una mujer deseándola, ya cometió adulterio con ella en su corazón. Si, pues, tu ojo derecho te es ocasión de pecado, sácatelo y arrójalo de ti; más te conviene que se pierda uno solo de tus miembros, que no que

que recoge el *Libro de buen amor* (930, d): “que mano besa ome que la querria ver corta”.

La figura femenina ha estado asociada con la Caída ya desde tiempos antiguos, antes del cristianismo. El mito de Pandora, de tradición oriental, relatado por Hesíodo en *Los trabajos y los días*,⁸ ubica a la primera mujer de la creación en el origen de todos los males cuando al abrir su jarra deja escapar los padecimientos, la fatiga y las enfermedades que asolarán a la humanidad completa. Pero si bien Pandora había estado dotada por los dioses de algunas cualidades que revelan una mirada claramente misógina (los dioses la habían dotado de “el arte de tejer”, de una “irresistible sensualidad”, de “una mente cínica” y “un carácter voluble” [C. Mosse, 1991: 108-109]), con Eva la idea del *mal* femenino alcanzó un estatuto sexual.⁹ La mutilación será entonces la marca corporal, visible a la mirada del otro, que expone a la heroína como a una pecadora castigada por una falta degradante;¹⁰ se trata de una pena que en la Alta Edad Media se aplica a las mujeres que incurrían en delitos sexuales como el adulterio, tal como detalla Jane Tibbetts Schulenburg en su trabajo *Forgetful of Their Sex: Female Sanctity and Society, ca. 500-1100* (1998: 148-149).

Es en este sentido como debemos entender que en su errancia, con su mutilación a cuestas, la Manekine no escape a potenciales acusaciones y que el propio rey de Escocia, aun enamorado, piense acerca de ella:

todo tu cuerpo sea arrojado a la gehena. Y si tu mano derecha te es ocasión de pecado, córtatela y arrójala de ti; más te conviene que se pierda uno de tus miembros, que no que todo tu cuerpo vaya a la gehena.” (Mateo 5, 27-30)

⁸ “En efecto, antes vivían sobre la tierra las tribus de hombres libres de males y exentas de la dura fatiga y las penosas enfermedades que acarrear la muerte a los hombres [...]. Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra, los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes.” (ed. Martín Sánchez, 1986: 72, vv. 90-94)

⁹ De acuerdo con el texto bíblico, Eva es en realidad responsable de un pecado de carácter “espiritual” —no carnal— que consiste en concebir el apetito de conocimiento y desobedecer a Dios. En el Génesis 3 (4-6) se lee: “Replicó la serpiente a la mujer: ‘De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal’. Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió”. Clemente de Alejandría (ca. 150-215) fue el primero en asociar este pecado original con el acto sexual, y san Agustín consolidó definitivamente su *sexualización* por medio del concepto de “concupiscencia” (J. Le Goff, 1989: 570-573).

¹⁰ Como analiza M. Madero (1992: 211): “La integridad del cuerpo es, sobre todo, una estética del cuerpo. La categoría de nobleza —lugar común de la medicina de los siglos XIII y XIV— clasifica el cuerpo condensando criterios estéticos y éticos. Una herida visible, un cuerpo marcado, suponen siempre una forma de ambigüedad: son siempre una metáfora del cuerpo condenado, pero pueden ser, de hecho, el producto de una pena infamante, o el recordatorio de un momento de humillación”.

Je ne sai ou ele fue nee.
Espoir qu'ele a la main colpee
Par son mesfait, est envoïe
Seule par mer sans compaignie
Par son mesfet—Ce ne puet estre.
(vv. 1549-1553)

Más adelante, la madre del rey, respaldándose en esta *prueba* visible, queda habilitada para acusarla mediante un mensaje falsificado en el que se ordena quemarla y se alude a su condición de manca (vv. 3452-3458).

La acusación de nacimiento monstruoso también nos remite, por su parte, al universo sexual femenino. Si, siguiendo la recomendación de C. Kapler (1986: 254), recurrimos al médico renacentista Ambroise Paré para conocer cuáles son causas posibles de monstruosidad para el pensamiento medieval, constatamos que, entre las variadas explicaciones de carácter físico (cantidad y calidad de esperma, fisonomía de la matriz y posturas de la madre durante la gestación), casi siempre existe una causa vinculada con comportamientos sexuales inadecuados; así, es seguro que

en la mayoría de los casos estas criaturas monstruosas y prodigiosas son fruto de la voluntad de Dios, que permite que padres y madres produzcan semejantes abominaciones por el desorden en el que incurren al copular como animales; a ello los guía la concupiscencia (ed. I. Malaxecheverría, 1987: 23).

La incompleta heroína concentra en su figura, entonces, todas estas asociaciones: el estigma que remite a un eventual castigo por una falta sexual y la consecuente posibilidad de una progenie monstruosa, una amalgama de significados cuyo concepto fundante es, como explicamos, el Primer Pecado, ese a partir del cual toda la descendencia humana ha resultado castigada, discriminadamente, en función de su género, como analiza Cristina Segura Graiño (2008).¹¹

En la misma línea, la serie de connotaciones que se desprenden de la imagen del

¹¹ El castigo diferencial que Dios propicia a Adán y a Eva es el acto fundacional por medio del cual queda establecida la jerarquía entre ambos sexos. Reza el Génesis (3, 16-17): “A la mujer le dijo: ‘Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con trabajo parirás los hijos, hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará’. Al hombre le dijo: ‘Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que Yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida’”.

cuerpo mutilado hace posible que los mensajes falsificados se tomen en ambos casos como verdaderos aunque primero el rey y luego los senescales se apiaden de la Manekine por el suceso del que fue protagonista.

“Ques pora estre cis consaus
Du mandement que nous avons?
La raison mie ne savons
Pour coi tel mandement nous fait.
Espoir què on li a retrait,
La ou il est, dont ele est nee
Et pour coi eut la main colpee.
(vv. 3532-3538)

Pero el pensamiento cristiano tendió a asociar el cuerpo carente de integridad con la falta moral, como un mal fundamental, tanto si ello fuera producto de un castigo terrenal como si se tratara de uno de procedencia divina, como ocurre frente a la enfermedad. De tal manera, tanto los deformes y los mutilados como los enfermos de lepra¹² —mal que genera un aspecto similar al de los mutilados, al dejar muchas veces las extremidades atrofiadas a modo de muñones, tal como sugiere Karin Ueltschi (2010: 24)— son sujeto y a la vez objeto de un mal interno que, cuando se exterioriza y sale a la luz, los condena públicamente. Así, el cuerpo se convierte en la imagen visible del alma, su ícono, su metáfora.

El abordaje de la enfermedad es, sin embargo, dicotómico en la cultura medieval: si bien por un lado se considera un castigo, asimismo se trata de una prueba divina para el justo, una “forma más de expresar su sometimiento a la voluntad del Señor” (Guglielmi, 1998: 108) porque representa la posibilidad de expiar el pecado.¹³ Esta ambigüedad se hace en realidad extensiva a todo el cuerpo como una entidad que, por un lado, es exaltada como una vía de salvación mediante la

¹² La lepra es concebida como producto de la transgresión de una prohibición vinculada con la sangre y la sexualidad. En el Levítico (13, 46) se describe minuciosamente cómo debe examinarse la piel para determinar si hay lepra, y se concluye: “Todo el tiempo que dure la llaga quedará impuro. Es impuro y habitará solo; fuera del campamento tendrá su morada”. (Ueltschi, 2010: 40 ss.)

¹³ “En el 12º Concilio Ecuménico de Letrán, uno de los apartados habla de la enfermedad como pecado. Dice el canon 22: ‘Como a veces la enfermedad viene del pecado, ordenamos a todos los médicos que exhorten a sus pacientes para que llamen antes que nada al médico de almas. Si su alma está cuidada, su curación será mucho más fácil’. //...// Despreciable el pecado, no lo es el pecador pues lleva en sí siempre la esperanza de redención. El sacrificio de Cristo ha tenido como objetivo la redención de los pecadores. (...) Por tanto, si la enfermedad es pecado hay que acercarse a ella para, con todos los elementos a nuestro alcance —espirituales y materiales—, borrar la falta” (Guglielmi, *op. cit.*: 108-109).

penitencia pero, por otro lado, es digna de desprecio y por ende merecedora de condena y martirio. Gregorio Magno califica el cuerpo como “abominable vestimenta del alma”. El monje mortifica su cuerpo: “llevar un cilicio sobre la carne es signo de una piedad superior. Abstinencia y continencia se hallan entre las virtudes más fuertes” (Le Goff-Truong, 2003: 12).

Esta perspectiva nos conduce a reconocer en el acto de automutilación un sentido plenamente religioso: autoinfligirse un castigo físico remite, por un lado, a estas formas extendidas de devoción en las que el cuerpo —sea porque fue castigado o sea porque se encuentre enfermo— se constituye en el medio a través del cual se accede a un estatuto espiritual más elevado y, por otro lado, es evocadora de una *imago Christi* que, asociada a la Pasión, encuentra en el sacrificio del cuerpo una forma de redención, ya no del propio pecado sino, fundamentalmente, del ajeno, en similitud con Cristo que murió para liberar a todos los hombres.¹⁴

A partir del XIII —momento en que, según André Vauchez (1981: 442), aumenta considerablemente la proporción de mujeres santas— en el Occidente europeo se registró una tendencia en la práctica religiosa de características particulares en comparación con otros periodos del cristianismo y otras religiones del mundo: la espiritualidad somática, que transformó el cuerpo en un medio de acceso a lo divino y que constituyó una tendencia preponderantemente femenina (C. Walker Bynum, 1990 y 1992).

Los cuerpos de las mujeres eran más propensos que los de los hombres a verse expuestos a cambios extraordinarios, cierres, aperturas o exudaciones; tales cambios eran más corrientes, o se narraban de forma más habitual, a partir del año 1200, y se les confería un significado religioso cuando aparentemente se asemejaban a algunos episodios de la vida de Cristo o de la misa. (Walker Bynum, 1990: 168-169)

En una inédita identificación con Cristo, la devota medieval adoptó conductas semejantes a la del Dios encarnado y ejerció asimismo una *imitatio* de su figura en el plano visual, emulando el aspecto de Cristo en la Pasión y, sobre todo, ingiriendo

¹⁴ C. Walker Bynum (1992: 169) cita la carta de la leprosa Alice de Schaerbeke a su hermana: “No llores (por mí); y no creas que sufro o que expío mis propios pecados; más bien sufro por aquellos que están muertos y en el lugar de la penitencia (es decir, purgatorio) y por los pecados del mundo...”.

simbólicamente su cuerpo y su sangre mediante la Eucaristía.¹⁵ Como expresa Walker Bynum (1992: 146), “The eucharistic is an especially appropriate vehicle for the effort to become Christ because eucharist *is* Christ”.

En esta nueva dimensión corpórea de lo religioso se abrió paso un variado repertorio de prácticas devocionales relativamente novedosas o que cobraron un impulso inusitado: el culto a las reliquias, las diversas formas de manipulación del propio cuerpo con fines religiosos y modos inéditos de manifestación de lo divino a través de diversos procesos físicos como embarazos místicos, exudaciones milagrosas y —fundamentalmente— la profusión del fenómeno de las estigmatizaciones en el cuerpo de los devotos en identificación con Cristo. Según Le Goff (2003: 50), “los estigmas son un aspecto del movimiento creciente de conformidad fisiológica con el Cristo sufriente que, a partir del siglo XIII, tiende a convertirse en un sello de santidad, un signo de la efusión del Espíritu Santo”. En otro estudio (2005: 14), el historiador destaca los dos personajes emblemáticos del siglo XIII que encarnan la “actitud paroxística de los cristianos en relación con el cuerpo”: Luis IX, rey de Francia conocido como san Luis, y san Francisco de Asís, que han humillado y dominado sus cuerpos con mortificaciones para merecer la salvación. Un caso, entre tantos otros, es el de la beguina María de Oignies, apenas una década antes de la aparición de los emblemáticos estigmas que acompañarían a san Francisco hasta su muerte. La lista es larga, pero está compuesta, sin embargo, casi íntegramente por mujeres; la gran resonancia con que el caso del santo de Asís se inscribió en la historia eclesiástica quizá se deba a que ocurrió, de manera casi excepcional, en el cuerpo de un hombre. Los hombres, “cuando tienen este tipo de visiones somáticas, se ven a sí mismos como figuras femeninas, como es el caso de Francisco de Asís o Bernardo de Clairvaux” (Lacarra Lenz, 1999: 87).

Ya en el XIV, santa Brígida de Suecia, todos los viernes, en conmemoración de la Pasión, dejaba correr sobre su mano una ardiente gota de cera; si la herida cicatrizaba antes del viernes siguiente, volvía a abrirla con las uñas para que no cesara el sufrimiento (Réau, 1997: 244 ss.). Cuenta la leyenda que Lukardis de Oberweimar

¹⁵ El sacramento de la comunión era en realidad muy poco común entre los fieles de la Edad Media. “Los casados, aun los más piadosos, no solían comulgar más de tres o cinco veces al año” (...) En cambio, “las grandes místicas cistercienses, como Santa Gertrudis, Santa Matilde y Santa Lutgarda (1246), así como las terciarias franciscanas Santa Angela de Foligno y Santa Margarita de Cortona (†1279), parece que comulgaban semanalmente.” (García-Villoslada, 1988: 835-836)

clavó el dedo medio de cada mano, endurecido como un clavo, a través de la palma de la mano opuesta; se dice que en la habitación resonaba el sonido de los martillazos y entonces los estigmas aparecieron “milagrosamente”. Cuando Beatriz de Ornacieux atravesó sus manos con un clavo, “de la herida solo fluía agua clara” (Walker Bynum, 1992: 131-2).

Todas estas escenas ilustran apenas algunas manifestaciones de una tendencia generalizada de la experiencia religiosa femenina a partir del siglo XIII y a la que de algún modo nos remite el texto de Philippe en el episodio de la automutilación de la mano de Joïe. Estando mutilada y en el exilio, sola por el mar en una barca sin gobierno, la protagonista evoca la figura de Cristo: “Qui pour nous gieter de tristour / Vausistes morir a dolor / En crois” (vv. 1097-1098) y “Et tant de cele guerre eüstes / que .v. plaies en receüstes / En la crois u fustes ficiés / Et d’un glave ou costé perciés” (vv. 1133-1136). El acto de Joïe/Manekine —como el del dios al que dirige sus oraciones— adquiere, como el de Cristo, el valor de un sacrificio, ya que paga con su propio cuerpo el pecado ajeno. La recuperación de la mano, al final del relato, nos confirma el carácter sagrado del que ha estado teñida la mutilación: al igual que una reliquia, la mano reaparecerá intacta después de nueve años, en una fuente de Roma, durante la celebración de las pascuas. Pero otras tribulaciones esperan a la heroína antes de obtener la milagrosa recompensa.

III. El amor y la imagen cortés

*Bel ert, et s’eut si bel atour,
Ainc femme n’eut plus bel nul jor.
(vv. 2247-2248)*

Al desprenderse de su mano, la joven Joïe pudo liberarse de las exigencias de su medio. Ya desvinculada temporariamente de su familia paterna, la joven princesa inicia entonces un camino de búsqueda y reconstrucción de su identidad. En un duelo silencioso, va a llevar consigo la marca en el cuerpo durante su viaje hacia otras tierras, a las que arribó de manera milagrosa en una barca sin vela ni mástil luego de escapar de la hoguera. La ausencia de la mano aporta a su figura un plus simbólico: su nueva imagen está acompañada de un cambio de nombre; en adelante la llamarán

“Manekine”, vocablo que etimológicamente remite al muñeco (*mannequin*) que se utilizaba en las representaciones de los misterios religiosos: vestido como el santo al cual representaba, funcionaba como una especie de *doble* del actor en las escenas de suplicio.

El rey de Escocia se enamora de la doncella exiliada y se casa con ella pese a su condición de manca, su extranjería y el silencio respecto de su nombre y origen. En este punto se abre una nueva *aventura* para la heroína. El relato nos introduce, de la mano de Joïe, en una nueva dimensión, la del amor y la cortesía, en un perfecto contraste con el episodio precedente de incesto y mutilación. Jean-Gouttebroze (1989: 207) señala:

Le mariage de la Manekine s’inscrit dans le cadre de l’intrigue comme un événement réparateur: à un roi âgé qui décide, avec l’assentiment de son entourage, d’épouser sa fille, belle et sage, qui se refuse à lui, succède un souverain jeune qui n’hésite pas, malgré l’opposition de sa mère, à épouser une étrangère infirme, dont il a su, cependant, apprécier les mérites.

Ignorando la imperfección de su cuerpo y luego de haber desistido de creerla culpable de alguna falta, el rey padece los tormentos y dilemas característicos del enamorado frente a la dama de la tradición literaria cortés. Como señala Harvey (1997: 399), “Although elements of both courtliness and folklore can be seen to contribute to the characters of *La Manekine*, the tone of the romance is predominantly courtly”, lo que se percibe más enfáticamente en los monólogos en los que el rey de Hungría primero (vv. 412-502), luego el de Escocia (vv. 1521-1678) y la propia Joïe después (vv. 1679-1790) exponen sus tormentos de amor.

Los modelos del universo cortés no solo rigieron en lo relativo a las formas de vestir o de comportarse frente al amor, también —lo hemos visto— impusieron un ideal acerca de la figura femenina donde es muy difícil encuadrar a una princesa manca. Esta circunstancia resulta algo anómala si se la mide con la vara de la estética cortés y parece más afín a las representaciones propias de la literatura hagiográfica. Sin embargo, la *descriptio puellae* que realiza el rey de Escocia cuando piensa en su enamorada nos permite recorrer cada detalle de una fisonomía perfecta:

Blondetes paupieres, biau nes—
Dieus! Comme il fu a point plantés!

Il n'est ne trop cours ne trop lons.
Et les oreilles avenans,
Qui dou tresor sont soustenans
Que Dix li a mis sur le cieſ—
Ce ne leur doit mie estre grief;
Non est il, car biau le soustient.
(vv. 1577-1585)

Y así continúa describiendo cada una de las partes de su rostro y su cuerpo en una *laudatio*¹⁶ que se despliega a lo largo de cincuenta versos (vv. 1569-1627): se detiene en las cejas, la frente, la boca y sus dientes, la blancura de su piel, pincelada con “une couleur qui est vermelle; / Mout i siet bien a grant mervelle” (vv. 1601-1602); su cuello, su escote, su figura, y sigue...

Qui regarde *sa biele main*,
Delie, blanche, dont li doit
Sont blanc et delié et droit—
Car en eüst ele, a un vol,
Fait un dous las entor mon col
(Par si que l'autre main eüst)
Et .c. mil mars cousté m'eüst!
(vv. 1614-1620, subrayado propio)

La ausencia de una mano se agrega a la enumeración sin producir un quiebre. Se alude a la falta con discreción cortés, como un detalle que el texto asume con naturalidad: apenas coloca un singular donde se esperaría un plural (*sa main*, en lugar de *ses mains*) y, a continuación, se formula un tímido lamento por una carencia que parece no alterar la perfección física de la doncella. Sin embargo, la ausencia de un miembro atenta contra la *integritas*, un requisito indispensable para ocupar un lugar dentro de la jerarquía de la realeza (este había sido el impedimento para el matrimonio incestuoso con el rey de Hungría); una mujer manca es, por otra parte, contraria al canon estético del universo cortés. Para Tomás de Aquino, “un cuerpo humano es deforme si carece de uno de sus miembros y llamamos feos a los mutilados porque les falta la proporción de las partes con respecto al todo” (Eco, 1997: 110-ss). La estética medieval, según la entendió el teólogo del siglo XIII, eleva el principio de la *integritas* como una de las tres condiciones básicas de lo bello, junto con la *proportio* y la *claritas*. En sus ya clásicos *Estudios de estética medieval*, De

¹⁶ En el capítulo 3, páginas 77 y ss., hemos señalado cómo este ordenamiento en las descripciones responde al influjo de las artes poéticas.

Bruyne (pp. 42-43), describe la importancia de la proporción en la valoración estética de la Edad Media:

El aspecto más antiguo y fundado de tales fórmulas era siempre el de la *congruentia*, la proporción, el número, que se remontaba incluso a los presocráticos. A través de Pitágoras, Platón, Aristóteles, esta concepción substancialmente cuantitativa de la belleza había aparecido una y otra vez en el pensamiento griego para fijarse ejemplarmente —y en términos de comodidad operativa— en el Canon de Policeto y en la exposición que de él había hecho posteriormente Galeno (...) Galeno, al resumir los conceptos del Canon dice que 'la belleza no consiste en los elementos, sino en la proporción de un dedo con relación a otro dedo, de todos los dedos respecto al resto de la mano... y de todas las partes, en fin, respecto a todas las otras (...) De estos textos nació, por lo tanto, el gusto por una fórmula elemental y polivalente, por una definición de la belleza que expresara numéricamente la perfección formal.

Estos principios estético-morales se han trasladado no solo a los textos religiosos y a toda una producción laica de carácter moralizante, sino también a las obras vernáculas cortesas, las cuales hallando en ellos un modelo acorde con sus propios ideales e intereses de clase, a partir del siglo XII se erigieron como uno de sus principales portavoces. En el seno de esta literatura se han forjado estereotipos estético-morales —fundamentalmente la equiparación entre las cualidades de *lo bueno* y *lo bello* heredada de los antiguos— que enraizaron profundamente y fueron perpetuándose en tradiciones textuales posteriores a pesar de que, en el plano de la reflexión filosófica, esta cuestión, fundamentalmente a partir del siglo XIII, tendió a complejizarse.¹⁷

El repaso de estos principios generales nos permite darle un marco a la particular representación corporal de la heroína de nuestro *roman* a fin de aportarle un significado. Integrando a la estética cortés los cánones heredados de la tradición religiosa, el texto pone en escena un modelo de virtud femenina con carácter ejemplificador elaborado con herramientas literarias familiares para un público

¹⁷ De Bruyne (1959: 100) sostiene que "a principios del siglo XIII se plantea además, bajo la influencia del areopagismo, la cuestión de saber si la belleza y el bien son la misma cosa. [Alejandro de] Hales es el primero en formular esta cuestión de una manera precisa. Todos los autores anteriores a él afirman sin distinciones explícitas la identidad de los dos conceptos". En lo que concierne al cuerpo, san Alberto coincide con Agustín en que la belleza exige, por un lado, la proporción de los miembros y, por otro, el resplandor del color (*idem*: 179). Toda reflexión estética enfatiza la idea de proporción: no hay belleza sin proporción, ni proporción sin número; así lo expresa San Buenaventura: 'Cum igitur omnia sunt pulchra et quodam modo delectabilia, et pulchritudo et delectatio non sint absque proportione, et proportio primo sit in numeris, necesse est omnia esse numerosa' (Itin., II, 10: V, 302, en De Bruyne, *op. cit.*: 201).

habitado e interesado por el *roman courtois*. Ahora bien, el hecho de que el rey de Escocia, finalmente, la tome por esposa pese a su defecto nos deja en evidencia el vínculo causal que existe en este texto entre el incesto y la mutilación: esta última ya no cumple la misma función que tuvo frente al acecho paterno, ya que no impide el nuevo enlace. Claramente, el texto no busca verosimilitud en este aspecto sino destacar el valor moral que implica el acto de la heroína en defensa de su virtud cuando sacrifica su integridad física en pos de su integridad moral.

Una marca corporal, que en principio parecería atentar contra la *armonía* y *perfección* corteses, logra sin embargo integrarse a su estética. Esta particular fusión puede asimismo pensarse como una *anomalía* dentro del *estereotipo* que, tal como refiere Douglas Kelly (2007), es característica del *roman francés*. En esta perspectiva se espera como habitual la intervención de un elemento disruptivo —que de algún modo rompe el equilibrio formal— que al final del relato logra acomodarse y permite alcanzar la perfección ideal. La pobreza y la vestimenta de Enid, ejemplifica el crítico, desentonan con su belleza suprema constatada mediante la “prueba del gavilán”,¹⁸ pero ese aspecto va completándose conforme avanza la acción, hasta que la figura de la heroína logra finalmente la correspondencia deseable entre belleza y riqueza que prescribe la fórmula cortés. Es de este modo como Phillipe logra engarzar dos tradiciones y direccionarlas en un mismo sentido.

IV. El exilio y los correlatos espaciales del cuerpo

*Tant alerent que choisie ont
La nef seule qui vient contre iaus
Avant que levast li solaus.
Aperçurent qu'il n'i a ame,
Fors tant seulement une fame.
(vv. 4776-4780)*

El doble exilio de la heroína conforma la verdadera matriz narrativa del relato de las inocentes perseguidas; primero porque es el único motivo que permanece en versiones orales y escritas, antiguas y modernas, en los múltiples ámbitos geográficos

¹⁸ Se trata de una costumbre según la cual el caballero que obtiene la victoria en combate se hace acreedor a un gavilán y como consecuencia podrá declarar a su dama como la más bella.

en los que estos relatos vieron la luz. Como observamos, el itinerario demarcado por la doble huida nos señala hitos fundamentales de la biografía femenina: primero la niña huye del hogar paterno y, una vez convertida en madre, vuelve a fugarse del hogar conyugal junto con su/s hijo/s. Es por eso que la espacialidad cobra en estos relatos una relevancia fundamental.

En el *roman* de Philippe de Remi, los lugares que la Manekine deja en cada huida tienen una significación adicional: primero Hungría, “le lieu de l’endogamie incestueuse”, en contraposición a Escocia, “celui du mariage par choix, exogamique, échappant à tout contrôle familial”, como lo define Gouttebroze (1989: 202). Un tercer espacio, el de Roma, será “la ville où tente se résoudre la contradiction inhérente à ces deux types d’union”. La tripartición del relato que resulta de las tres sedes en las que tienen lugar las aventuras¹⁹ de la heroína, Hungría, Escocia y Roma, escandidas por los dos exilios, determina la estructura del relato:

Hungría – *exilio* – Escocia – *exilio* – Roma.

El motivo de la errancia solitaria en el bosque,²⁰ el mar o el desierto característico de los relatos de inocentes perseguidas nos señala un momento trascendente (una *crisis*) en la constitución de identidad. La aventura en el *roman courtois* tiene una dimensión espacial, su constitución misma está enunciada en términos espaciales (Zumthor [1994: 200] afirma que la aventura “implica un caminar [y] su relato, una progresión por el espacio”), también acá el pasaje por el mar indica un tránsito, de una a otra etapa en esa evolución subjetiva: de la casa paterna a la conyugal y luego la reafirmación de ambas: linaje (Hungría) y descendencia (Escocia). En esta disposición estructural, a cada nueva aventura corresponde una topografía cargada de significación y los *pasajes* (exilios) están provistos de un valor altamente simbólico.

En la primera parte de nuestro *roman*, en el reino de Hungría, el ingreso del

¹⁹ Utilizamos, por comodidad, el término “aventura” en el sentido tradicional del *roman courtois*, es decir, como un núcleo temático cuya serie marca una progresión del protagonista en el relato. Sin embargo, como no deja de señalarse en nuestro análisis, no la entendemos aquí como la *búsqueda* característica del héroe del *roman*, sino como *huida* prototípica de la heroína inocente perseguida que se analiza en esta tesis.

²⁰ En la distinción que establece H. Suchier para los relatos del ciclo de “La doncella sin manos” (1884, xxiv-xxv) entre las “versiones del ermita” y las “versiones del senador”, puede notarse que mientras que en las del primer grupo la joven es abandonada en el bosque (o jardín), en las del segundo es llevada al mar.

padre en el cuarto donde la joven se peinaba (seguido de un *acoso visual*) y luego la irrupción de los consejeros de la corte para llevarla a la sala por la fuerza a casarse con su padre son actos que, como se analizó al comienzo de este capítulo, tienen una significación espacial. El trazado que dejan planteado esas irrupciones no solo contraponen lo público con lo privado, el mundo masculino y el femenino: esos movimientos representan el acto mismo del incesto entre padre e hija (con un valor equivalente al juego de ajedrez con el que, en el *Roman du comte d'Anjou* de Jean Maillart, las piezas en el tablero deben defenderse y atacar).²¹ Escocia, por su parte, se erige como el lugar preponderantemente cortés (exogámico), opuesto a la Hungría inicial: “La courtoisie du royaume d’Ecosse, c’est d’abord une atmosphère de jeux, de fêtes et de joie” (Castellani, 1990: 146). Es, finalmente, el espacio en el cual lo que comienza como una prueba del amor (el permiso que la Manekine le otorga a su marido para ir a participar en los torneos) dará lugar a una falsa acusación y desencadenará otra huida. La salida, nuevamente, es el mar.

El mar es el espacio de la paradoja. Por eso representa tan bien la crisis subjetiva que encierra el pasaje de un espacio a otro. Aunque habilita el escape, de él no es posible escapar. Con el mismo valor que el bosque y el desierto, el mar es el encuentro obligado con el propio yo. Y es paradójico porque, pese a su carácter desconocido, amenazante y a su inmensidad, opera simultáneamente como lugar de amparo frente al *mal social* (nueva analogía: el bosque de Morrois, que toma una significación a la vez de “pénitence et asile” [J. Le Goff, 1999: 505] para Tristán e Iseo).

La lectura de Veronica Orazi (2000: 103-104):

La protagonista, abbandonata o piuttosto in fuga, si trova immancabilmente in un luogo terribile e isolato, dalle chiare implicazioni simboliche: in genere una foresta, ma anche un bosco, un deserto oppure alla deriva, in mare o lungo un fiume, punto di partenza delle sue successive avventure. Tutti questi luoghi dovevano infondere orrore negli attanti e nello stesso uditorio, ma nessuno è descritto con esattezza: si tratta di spazi convenzionali e tremendi, in cui ha inizio la lunga serie di prove.

²¹ Mientras el conde *devora* a su hija con la mirada, la joven solo mira el juego, único campo en el que tiene posibilidad de defenderse de su padre. El juego espacial se multiplica cuando se mezclan los planos de sendos *combates*: mientras las piezas del tablero se enfrentan, la hija encara la batalla que ha iniciado su progenitor. El texto pasa de un plano a otro con una formidable eficacia semántica en esa duplicación: ella, concentrada en el juego (plano interior): “Monseigneur, du tout a vous tient. / En grant pensee vous soustient / Ce roc que perdre vous couvient” (vv. 301-304); el padre, obsesionado por poseerla sexualmente (plano exterior): “(...) Le penser qui m’a couru seure / Ne m’est pas des eschés venus ; / D’autres liens sui miex tenus”. (vv. 314-316)

describe el valor negativo de este primer ámbito apartado al que accede la heroína en su exilio. En nuestro *roman*, el mar suele interpretarse como un ámbito hostil, un *locus horribilis* (M. J. Salillas Paricio, 2012: 58-61) pero se trata, en realidad, de un espacio bivalente. Logra de este modo figurar cabalmente el estadio transitorio de *crisis* (ruptura y crecimiento) de la heroína. Como analiza M. M. Castellani (1985: 85), “L’eau apparaît dans sa pleine fonction d’élément transitoire et dans toute son ambiguïté : risque de mort, mais aussi possibilité d’une nouvelle naissance”. Esta línea nos permite pensar el espacio apartado del mar como una representación de la interioridad de la heroína, transición entre un espacio y otro que nos delimita núcleos de sentido. Equivalente al desierto de los anacoretas, el mar es el alejamiento del mundo y de la sociedad, un momento trascendente del yo, a veces con tintes místicos, pero siempre crítico.

En la tradición religiosa, ya sea cristiana,²² budista, estoica o neoplatónica, el alejamiento del mundo por motivos ascéticos —esto es, la renuncia a los placeres y la comodidad del mundo secular— libera los sentidos y la mente para poder entregarse a la contemplación de lo sobrenatural. Efectivamente, los monjes en el desierto egipcio no solo se encontraron con el dios que habían ido a buscar, sino que allí se vieron inmersos en el lugar de lo maravilloso por excelencia (“Le moine y recontre le démon, d’une façon qu’on peut dire inévitable, car le démon est chez lui au désert” [Le Goff, 1985: 498]). También el *desierto líquido* en el que se ha embarcado a la Manekine “is not only a place of solitude but also the home of temptation, the ultimate spiritual challenge to the sea-borne pilgrim. Doubt, fear, despair: all these ‘vices’ are encountered by the *peregrinus pro amore Dei*” (Sobecki, 2008: 50). En definitiva, el mar es en esencia —así como el bosque para Yvain— un lugar de prueba, el obstáculo más grande en el camino de su virtud.

²² En el caso del cristianismo, esta escisión entre la vida activa y la contemplativa tuvo una especial aceptación. Aunque los primeros cristianos hallaron su fundamento para alejarse del mundo en el Evangelio de san Marcos, la ida de Cristo al desierto fue interpretada como si la búsqueda de Dios comportara distanciarse del mundo. Asimismo, la mayor promoción de formas de vida eremítica coincide con un momento histórico concreto, el de los gobiernos imperiales de Decio y Diocleciano, en los cuales las incesantes persecuciones desatadas sobre los hombres de fe los obligaron a retirarse en busca de resguardo (C. H. Lawrence, 1999: 15-ss.). Desde sus comienzos, en la identidad colectiva cristiana se reúnen, significativamente, la persecución de un inocente y el consecuente retiro a la vida solitaria.

El viaje por mar encierra un cruce de mitemas: el agua es el elemento indispensable para la renovación, no en vano es lo que mantiene en sus entrañas el miembro amputado durante nueve años al abrigo de cualquier corrupción —“durée que peuvent symboliser ses déplacements dans l’espace, gestation préluant à une renaissance” (Ueltschi, 2010: 160)— pero también se plantea como un viaje iniciático, ya que es el pasaje de Hungría a Escocia, es decir, los espacios en los cuales tienen lugar etapas esenciales de la ruta del héroe (Castellani, 1985: 85). A partir de su inmersión en el mar, la Manekine, que “est seule dedens la nef / Ou il n’avoit voile ne tref” (vv. 1067-1068), “Sans aviron, sans gouvernal” (v. 1081), adquiere un estatuto diferencial respecto del resto de los personajes: allí ocurre el primer milagro ya que por intervención divina logra sobrevivir en la barca durante ocho días para llegar, el noveno,²³ a tierras escocesas sana y salva. La Manekine encontrará en el mar y en la protección divina a sus dos mejores aliados. Su padre primero y su marido después (quien al solicitarle permiso para participar en los torneos en Francia, la ha dejado expuesta e indefensa frente a la *male dame*, la reina madre), ambos reyes —y, como tales, representantes del poder institucional—, la expusieron a los mayores peligros y a la muerte, y quienes oficiaron de intermediarios entre la amenaza que implica la tierra y la protección que le ofrece este otro orden espacial representado por el mar²⁴ fueron senescales que, guiados por la piedad, desobedecieron las órdenes reales (Basarte, 2007: 80). El agua —que salva a la Manekine en dos ocasiones del fuego— se constituye así en la manifestación de lo providencial: el mar, tradicional frontera entre dos mundos desiguales, actúa como lugar de resguardo que le permite huir del peligro y conforma el único espacio que le garantiza integridad: cuando Joïe se corta la mano, esta cae en un río donde la devora un esturión, que la conservará en su vientre durante nueve años hasta que, en las pascuas, se hará

²³ Los números son siempre significativos en los textos medievales. M. M. Castellani (1985: 82), en este sentido, ha expresado que “Les neuf jours de navigation annoncent cette durée totale et sont le chiffre des gestations et des recherches fructueuses”. Siempre en esta misma línea interpretativa, continúa Castellani: “L’arrivée de Joïe à Rome est présentée comme une naissance: au matin, la barque aventureuse quitte la mer et remonte le cours du fleuve. Le passage de l’eau salée à l’eau douce prépare le troisième motif, celui de l’eau baptismale, eau douce sacrée, qui va dominer dans le dernier épisode du roman”.

²⁴ Esta escisión entre los dos mundos se pone dramáticamente de manifiesto en el momento que precede a la mutilación, cuando la joven “De cambre en cambre est alee” (v. 668) y así, deambulando, arriba a la “quisine, qui tint / D’une part au mur de le sale, / Et de l’autre partie avale / Li sëaus en une riviere / Qui ert rade de grant maniere; / De la mer estoit assés pres” (vv. 670-675), es decir que se le presentan así, articuladas espacialmente, las dos alternativas posibles: la *sale* representa el espacio social donde la esperan para la casarla con el padre; *la mer*, la posibilidad de salvarse.

presente en una fuente de la basílica de San Pedro para devolver, intacto, el miembro de Joïe.

El recorrido espacial de la protagonista, a diferencia del que va a seguir su marido, tanto cuando va a los torneos como cuando sale en busca de su mujer —tal como describe Christiane Marchello-Nizia (1995: 209)—, no se plantea en términos *realistas*, como vimos, pero lo esencial radica, de todas formas, en el particular destino al que arribará la heroína: Roma, espacio que en este *roman* simboliza la unión y la reintegración, donde podrán redimirse los pecados del padre y donde milagrosamente recuperará su mano. Este *itinerario maravilloso*²⁵ que transita la Manekine por intervención divina sugiere la idea de *camino recto* garantizado por su virtud (la única dimensión que tenemos de su viaje por mar la proporcionan la intensidad y duración de sus oraciones y ruegos), en contraposición a los recorridos terrestres y marítimos que deben atravesar los otros personajes, en los que abundan las referencias de tiempo y espacio (Basarte, 2007: 80-81). De este modo, logra arribar a Escocia con la velocidad de una saeta:

Ains a sa nef si avoïe
C'une saiëte descocïe
Qui fust traite d'un arc d'arbour,
N'alast mie de tel vigour
Comme sa nef fist jour et nuit.
(vv. 1163-1167)

El motivo de la navegación milagrosa (o Motivo de la Barca Mágica, D1121, tal como lo indexa Anita Guerreau-Jalabert [1992: 41]) nos remite tanto a la hagiografía como al folclore celta²⁶ aunque su presencia, abundante en los *romans* artúricos de los siglos XII y XIII,²⁷ no es ajena al público de nuestro *roman* al que indudablemente

²⁵ “Cette interpénétration de la réalité et de la fiction existe à un autre plan également : celui de la géographie romanesque (...) Le roi arrive à Damme (...), se dirige vers Gand où l'accueille le comte de Flandres ; puis tous deux se rendent en une journée de cheval à Lille, et le lendemain, après avoir traversé le Vermandois et laissé l'Artois à leur droite, ils parviennent à Ressons, au nord de Paris : c'est là qu'a lieu le premier tournoi ; le second se situe à Epernay, en Champagne; et, quelques mois plus tard, c'est à un tournoi qui se tient entre Creil et Senlis que le messenger retrouve le roi. L'itinéraire du messenger est lui aussi précisé. (*idem*: 209)

²⁶ Sobre estos temas, véanse, respectivamente, Milin (1991) y Whalen (2008).

²⁷ La inmersión sin ropas en el agua durante tres días consecutivos como una penitencia está presente en algunos relatos religiosos vinculados con versiones provenientes de la baja Bretaña, esta refuerza la opinión de quienes ubican estas escenas de inmersión como prácticas penitenciales de la cristiandad

evocará de manera más o menos directa tanto el misterio exuberante del hada, el aspecto siempre imperturbable de la noble princesa, como la abnegación y el altruismo de la santa, quizá sin distinción. Similar a la nave autopropulsada que transporta el cuerpo sin vida pero aún intacto de la Demoiselle d'Escalot frente al rey Arturo,²⁸ la barca de la Manekine también nos conduce al mundo feérico: en los elementos que componen el viaje por mar de la doncella resuenan como trasfondo los relatos de “tipo melusiniano”²⁹ que culminan más tarde cuando el rey de Escocia queda cautivado por la inigualable belleza de la doncella sin nombre que ha llegado a su reino desde tierras desconocidas.

Del mismo modo, tras el arribo de la nave a las costas de Roma, avistada por unos pescadores, la Manekine, que no revela su historia, parece enmarcarse en una atmósfera igualmente misteriosa:

Les pescheürs qui emmenoient
Celi quë il trovee avoient
Dedens le batel esplouree.
Li senatours a regardee
La dame, l'enfant, le batel
Quë il emmainent si isnel,
Si li prent talens qu'il demant
Dont leur est venu et commant.
(vv. 5013-5020)

Pero así como el mar es el espacio del exilio y la huida, también facilita el acceso —es más bien la vía obligada— hacia el espacio donde se produce el reencuentro final, a modo de la novela bizantina, de cuya tradición el texto de Philippe no está exento. La

celta quizá reelaboradas por los autores de los *romans* artúricos.

²⁸ El célebre episodio de la *Demoiselle d'Escalot* aparece en el *roman* en prosa del siglo XIII *La Mort du roi Arthur*, en las adaptaciones inglesas *Stanzaic Morte Arthure* (ca. 1400) y *Le Morte Darthur* de Sir Thomas Malory (1470), así como en la *novella* italiana que integra *Il novellino* (LXXXII), también del siglo XV. La doncella muere de amor por Lancelot, una vez que este la ha rechazado. Su cuerpo llega a Camelot en una rica nave autopropulsada y adornada con finas sedas, acompañado por una carta escrita por la doncella en la que explica los motivos de su deceso. La misteriosa aparición despierta la admiración de todos los presentes, quienes luego de leer la carta se enteran de lo acontecido.

²⁹ L. Harf-Lancner (1984) distingue las *hadas madrinas*, herederas de las antiguas Parcas, de las *hadas amantes*, que se enamoran de un mortal. Los relatos correspondientes a este último tipo (*melusianos*) enfatizan la extranjería de la esposa-hada, procedente del Otro Mundo, así como la prohibición que condiciona su unión con el ser humano, ya sea en el mundo de los mortales o bien en el Otro Mundo. Estos relatos —como *Lanval*, *Graelent* o *Désiré*, entre tantos otros— tuvieron en la Edad Media bastante difusión y, como describe Gingras (2002: 155-156) puede reconocerse en ellos la procedencia indoeuropea, pese a que también en la tradición védica existen relatos de esta clase, como el *Shatapatha Brahmana* 11.5.1, que narra la leyenda del amor entre el rey Pururava y la ninfa Uruashí.

desesperada búsqueda que emprende el rey de Escocia, tanto como la *peregrinatio* que conduce a Roma al arrepentido rey de Hungría, se realizan por mar. Como en la historia de Apolonio, para los “miembros de la familia protagonista del poema el mar representa ese renacimiento despojado que los enfrentará consigo mismos, sus limitaciones y sus virtudes puestas a prueba” (Zubillaga, 2014: XLVI). Queda así cerrado el círculo que nos lleva de la ruptura inicial, en Hungría, hasta la reintegración final, en la sede romana. Como señala M. Shepherd en su pormenorizado análisis de la geografía de *La Manekine*, “Realism, Magic and Miracle” (1990: 41-58):

Hungary and Rome, the scenes respectively of the attempted incest and the miracle of the restored hand, constitute a symbolic and poetic framework for the realistic central section of the romance which is localized in Scotland and France. (*idem*: 49)

Hungría y Roma, las dos puntas de la historia de la heroína sin mano, se plantean como emblemas de la *ruptura* y la *reintegración* (no solo de los miembros del cuerpo, también de un linaje y así de la propia identidad), instancias espaciales que, como sucedáneos de lo corporal, también son capaces de “exteriorizar lo invisible” —como apunta Zumthor (1994: 19) cuando analiza la relación cuerpo-espacio en la representación medieval— y ofrecerlo a la percepción sensorial para integrarlo a la experiencia colectiva.

10

IDENTIDAD

I. Fragmentación: la parte y el todo

Emily Francomano, en su artículo “The Hands of Philippe de Remi’s *Manekine*” (2006), hace una lectura en clave iconográfica de las manos en nuestro *roman* y analiza cómo repercute el juego simbólico en los diferentes planos textuales: el incesto inicial produce, literalmente, un *desmembramiento* familiar (la separación con el padre primero y luego con el marido) que coincide con el periodo en que la heroína se encuentra mutilada. Su nuevo apelativo, *Manekine*, refleja, en este sentido, tanto la pérdida de integridad de su cuerpo como la de su identidad (*idem*: 10). Ahora bien, la fragmentación y el desmembramiento se encuentran entre las características más representativas del *ser santo*, y la santidad funciona, precisamente, como un eje sobre el que se va a ir construyendo la identidad de la heroína, como intentaremos señalar a continuación.

La figura del santo, equivalente al héroe épico que se despedaza en el campo de batalla en defensa de la cristiandad, encuentra en el cuerpo una vía hacia la salvación. Este, una vez muerto, despedazado y repartido por extensas geografías cristianas para su adoración *post mortem*, se multiplica también en su capacidad de operar milagros. El culto a las reliquias fue una de las formas en que la piedad medieval enfatizaba el valor del cuerpo como el lugar materializado de lo sagrado. Cargadas de un prodigioso poder salvador, estas —sean cabellos, lágrimas o miembros del cuerpo y hasta la propia tumba del santo— manifiestan idénticas capacidades que las que tuvo la persona íntegra en vida y pueden obrar ellas mismas intercediendo entre el hombre y la divinidad. En este sentido, la reliquia *es* el santo; pero asimismo su sola presencia basta para configurar una “suerte de sacralidad espacial” según la cual el poder milagroso contenido en ella se proyecta hacia el lugar donde se encuentra

depositada, glorificándolo. Un doble alcance —podríamos decir— formulado en términos de inclusión (sinécdoque) pero también de contigüidad (metonimia), tal como interpreta Karin Ueltschi (2010: 13): la relación entre la mano y el cuerpo excede “très largement le rapport d’inclusion de la dialectique *partie vs tout*, même si celle-ci constitue la base dynamique sur laquelle repose tout le réseau analogique”. La mano remite a una multiplicidad de dimensiones humanas que determinan relaciones originales no solamente relativas al cuerpo físico sino a toda la persona, “et que l’on peut synthétiser à travers les fonctions d’*avoir*, d’*être*, de *faire*, de *pouvoir* et enfin à travers la parole” (*idem*).

Veamos cómo, planteado en estos términos de inclusión y contigüidad, el desmembramiento corporal nos conduce a establecer una relación metonímica entre el todo y la parte: entre un fragmento y el cuerpo al que pertenece; entre este cuerpo individual y uno mayor, de orden familiar, social, institucional o incluso universal. Siguiendo este esquema de la parte y el todo, el sacrificio individual puede pensarse, asimismo, con un efecto de redención colectiva, extensivo a todos los hombres: así como a través de la carne Cristo pudo redimir a toda la humanidad del pecado, la Manekine lleva en su cuerpo la marca de un pecado que no es propio sino de su padre.

Este funcionamiento entre un todo abstracto y una parte concreta es el que reproduce el lazo entre la institución eclesial y las figuras que la representan. La Iglesia conforma un *cuerpo* encabezado en la figura de Cristo,¹ la reliquia de los santos, una vez separada del cuerpo, ya no es “el signo de un despedazamiento de la unidad del sujeto, no singulariza el cuerpo” sino que encarna el “‘cuerpo místico de la Iglesia’ en el que todos se confunden”, según el atento análisis de David Le Breton (1995: 37). Interesante es, desde esta perspectiva, la lectura semiológica del estatuto del cuerpo del santo que realiza María Cristina Balestrini (1999: 275) en *El martirio*

¹ Dice San Pablo (Primera Epístola a los Corintios 12, 12-27): “Pues del mismo modo que el cuerpo es uno, aunque tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, no obstante su pluralidad, no forman más que un solo cuerpo, así también Cristo. Porque en un solo Espíritu hemos sido todos bautizados, para no formar más que un cuerpo (...) En efecto, el cuerpo no se compone de un solo miembro, sino de muchos. Si dijera el pie: ‘Puesto que no soy mano, yo no soy del cuerpo’, ¿dejaría de ser parte del cuerpo por eso? (...) Ahora bien, muchos son los miembros, mas uno el cuerpo (...) Ahora bien, vosotros sois el cuerpo de Cristo, y sus miembros cada uno por su parte”.

de san Lorenzo de Gonzalo de Berceo: entendidos los cuerpos sufrientes de santos y mártires como signos complejos que enlazan “con todo un discurso (religioso y cultural) sobre la redención de la humanidad a través del sufrimiento”, las vidas de santos “historizan a través del cuerpo”, articulan la historia presente con la historia sagrada para evocar la pasión de Jesús y de los apóstoles. Podemos plantear, en este sentido, el desmembramiento corporal como un acto simbólico y narrativo que siempre encuentra repercusiones en otros planos y nos remite a significados más profundos.

Esta circunstancia puede comprenderse mejor si se tiene en cuenta que el cuerpo como entidad, en la cultura medieval, no es aún considerado en la dimensión de lo individual, como una frontera de la subjetividad, sino, por el contrario, como una suerte de extensión de un todo mayor e integrado (un *macrocosmos*²). Concebido como un *microcosmos*, una réplica del mundo del cual forma parte y con el que se halla en estrecha comunión, el cuerpo humano reproduce un orden universal, donde cada pieza funciona armónicamente integrando un conjunto.

Una vez separada del cuerpo de Joïe/Manekine, su mano cae por la ventana al río y es devorada por un esturión en cuyo vientre se mantendrá intacta durante nueve años hasta que es expulsada por el animal —el cual despide “une odeur si bonne et si douce” (v. 7647)— en una fuente de la basílica romana. La mano se ha mantenido “bele et nete” (v. 7650) es decir que, como las reliquias, presenta los atributos de un *cuerpo glorificado*.³ Incorrupto, el cuerpo del santo —al igual que el de Cristo resucitado— mantiene e incluso potencia los atributos de una belleza prodigiosa. El singular entrecruzamiento entre lo truculento (la fragmentación corporal) y lo bello es una particularidad de la representación de la santidad de la cultura cristiana medieval. Cuando el fin es edificante, el horror también rinde culto a

² El tema va a desarrollarse plenamente en la filosofía del siglo XII, en el seno de la Escuela de Chartres, sobre todo a partir del tratado de Bernardo Silvestre *Del universo del mundo o megacosmos y microcosmos*. La literatura enciclopédica del XIII retoma este tópico y el cuerpo así se consolida como la metáfora simbólica del universo. También la Iglesia como institución se identifica con la imagen de un *cuerpo* que vemos reflejado en la arquitectura de las catedrales, con la planta en forma de cruz (Guillermo Durando, obispo francés del siglo XIII, describe que la disposición de la iglesia es a semejanza de la imagen del cuerpo humano: el coro representa la cabeza, las dos ramas del transepto son los brazos con sus manos y la nave corresponde con el resto del cuerpo [T. Burckhardt, 1999: 27]).

³ El cuerpo resucitado de Cristo ha servido como modelo sobre el cual se proyectó cómo habrá de ser el cuerpo transfigurado tras la resurrección de la carne. Se trata de un cuerpo que ya no está sujeto a las leyes del tiempo y el espacio; está dotado de perennidad, fuerza y gloria, a diferencia del temporal, caracterizado por la caducidad, la debilidad y el deshonor.

lo divino y se transforma en una vía que permite exaltar la belleza espiritual. La *oscuridad* de los actos se pone a tono con la luminosidad que despliegan los fieles virtuosos. Así lo explica Umberto Eco en *Arte y belleza en la estética medieval* (1997: 20): “los cuerpos de los mártires, horripilantes a la vista después de los horrores del suplicio, resplandecen por su belleza interior”. Bajo esta luz podemos entender las palabras de Prudencio según el pasaje de Santiago de la Vorágine (ed. Macías, 1995: 123):

Prudencio, que vivió hacia el año 387, en tiempo del emperador Teodosio el Viejo, dice que Vicente respondió a Daciano: “Las torturas, las cárceles, los garfios, las planchas de metal incandescente, y hasta la misma muerte, que es la pena definitiva para los cristianos, constituyen una fiesta”.

Al ser la belleza perecedera, la única garantía está en la belleza interior, que no muere. Abelardo,⁴ liberado de la culpa de haber atentado él mismo contra su propio cuerpo (lo que hubiera constituido un pecado⁵), otorga un sentido espiritual a su mutilación: “El juicio de Dios me castigaba en la parte de mi cuerpo que había pecado. Aquel a quien había traicionado me infligía, con su traición, justas represalias”⁶ (Nouvet, 1990: 261). En nuestro *roman*, el acto de la mutilación se imprime en la

⁴ Teólogo y filósofo (siglos XI y XII), padre de la escolástica. En su *Historia calamitatum* narra autobiográficamente las vicisitudes de su vida. Su trágica historia es bien conocida: se enamoró de su discípula, Eloísa, y ella de él. De ese amor nació un niño, Astrolabio; se unieron en matrimonio pero lo mantuvieron en secreto y vivieron separados. Frente a la creciente desconfianza de la familia, él la raptó y le buscó asilo en el convento de Argenteuil. Al enterarse Fulberto, el tío de Eloísa y canónigo de la catedral de París, decidió castigar a Abelardo por sus propios medios mutilándolo.

⁵ Durante los primeros siglos del cristianismo se difundieron prácticas ascéticas extremas entre las cuales la autocastración fue una de las más extendidas. Numerosos jóvenes, obsesionados con la búsqueda de castidad y para mantenerse alejados de las tentaciones de la carne, incurrieron en ella. Para ingresar a la secta de los valesianos, por ejemplo —mencionada en el tratado *Panarion* (378 d. C.), de Epifanio escrito contra las herejías—, que concebía la autocastración como único medio válido de salvación, esta era de carácter obligatorio. Orígenes, teólogo y Padre de la Iglesia griega (siglos II y III), había creído obrar correctamente cuando, queriendo evitar que su popularidad entre las mujeres diera lugar a equívocos, se automutiló siguiendo literalmente la frase de Jesús: “Hay eunucos que nacieron así del seno materno, y hay eunucos hechos por los hombres, y hay eunucos que se hicieron tales a sí mismos por el Reino de los Cielos. Quien pueda entender, que entienda” (Mateo 19, 12). Es posible que el acto origeniano haya tenido demasiados seguidores, a tal punto que el Concilio de Nicea, celebrado en 325, debiera expresamente excluir del sacerdocio a los emasculados por voluntad propia, argumentando que “era imperioso no estimular a los cristianos a adoptar una costumbre mucho más propia de ciertos devotos del paganismo” (Nouvet, 1990).

⁶ Lejos de verse disminuido e imperfecto por haber perdido su integridad física, Abelardo alcanza con la castración el estatuto de un ser cuasi perfecto que goza de una integridad moral de la que el resto de la humanidad carece, privada como está por el deseo. Invirtiendo los valores establecidos, su discurso transforma la falta en plus, el defecto en perfección, la privación física en completitud moral (Nouvet, 1990: 269).

identidad de la heroína como una marca de su santidad. La fragmentación de su cuerpo, con sus múltiples significaciones —ya analizadas—, conforma el primer paso en el camino de construcción de su identidad, la primera prueba —en términos de trayectoria individual— que deberá superar como mujer casta y virtuosa en su largo camino de tribulaciones. El cuerpo es el *locus* que permite ilustrar, en un sentido amplio, un combate entre el bien y el mal: cuando, al final del recorrido, la mano divina se posa en él operando el milagro de la restitución, la santidad de la heroína queda inequívocamente signada.

Desde el punto de vista narrativo, la fragmentación se proyecta en la figura espacial del exilio, que Zumthor (1994: 158-159) describe así:

El exilio es la suerte común de los afectados por una medida de destierro y de los fugitivos, que tras errar durante un tiempo se acaban asentando en un lugar ajeno al suyo. Exilio: al mismo tiempo alejamiento y extensión en el tiempo, extrañamiento, en francés *dé-paysement* y en español *des-tierro*, y la conciencia dolorosa que se tiene de ello (...) El exiliado, separado de los lazos que hasta entonces le habían dado la vida, arrojado a un medio enigmático para él, se descubre repentinamente sin historia: tiene que empezar de cero, pero en esta situación de luto le faltan puntos de referencia, las imágenes de identificación se le escapan.

En el exilio,⁷ hermanado con el secreto, nuevas identidades comienzan a emerger. La figura de la heroína, en este tránsito, se trastrueca y una metamorfosis física,⁸ junto con el cambio de nombre, acompaña siempre este proceso. Esta conjunción de elementos propicia la construcción de una imagen ambigua de la heroína frente al

⁷ Ya hemos visto las analogías estructurales que se mantienen en los relatos del corpus de las inocentes perseguidas aun en géneros y tradiciones diferentes. El exilio, aunque es parte integral de la mayoría de los relatos, en algunos de ellos se presenta bajo la forma de encierro, como ocurre en *Rapunzel* o *Verdezueta*, quien luego de escapar de la torre huye con sus hijos al desierto (AT 310) y en *La doncella Maleen* (AT 870) o incluso en términos de letargo (evasión de la realidad circundante), como ocurre en *La Bella Durmiente* (AT 410) o en *Blancanieves* (AT 709).

⁸ Los casos paradigmáticos —como hemos visto— en la narrativa tradicional son los de *Cenicienta* y *Bestia Peluda* (o *Piel de Asno*, AT 510B); sin embargo, esta instancia se encuentra presente, bajo las formas más diversas, en todas las variantes del relato perteneciente al ciclo de las heroínas inocentes perseguidas. El espectro incluye desde el cambio de aspecto físico, por ejemplo cuando la bruja corta las trenzas de Rapunzel (AT 310) o cuando la doncella Maleen trabaja como criada luego de escaparse de la torre, pero también hay cambios físicos en *La Pastora de Ocas* (AT 533), a quien la sirvienta le roba la identidad, como ocurre asimismo en *Novia negra, novia blanca* (AT 403). En la literatura medieval, uno de los casos más emblemáticos de exilio unido a cambio en el aspecto y de nombre es el de la doncella Silence, relato que, aunque no pertenezca al ciclo de inocentes perseguidas, guarda estrechos vínculos con él, como se describió en el capítulo 3, “La tradición vernácula”, página 63.

otro, que deja espacio para la sospecha y la calumnia, nuevas pruebas que se cruzan en su camino.⁹

II. La cuestión del nombre

*Puis que vostre non ne savons,
Que nous aucun non vous metons.
Or soit ensi: je vous destine
Que vous aiiés non 'Menekine'
(vv. 1337-1340)*

El mayor debate filosófico en la Edad Media, la denominada *querella de los universales*,¹⁰ repercutió rápidamente en las distintas esferas del pensamiento y la cultura durante la Alta Edad Media. Junto con el redescubrimiento de Aristóteles, el triunfo del pensamiento dialéctico por sobre la retórica y la gramática tradicionales significó una ruptura radical con el fundamento ontológico de los signos en las cosas (Bloch, 2017) y la cuestión del nombre pasó a ocupar un lugar central en los sistemas de representación. Howard Bloch (2017, s./p. [en prensa]) explica que “este acercamiento es más elocuente todavía si consideramos con más detenimiento la manera en que las familias aristocráticas del siglo XIII comienzan a representarse ficcionalmente”. En ese contexto, la forma del *roman* pudo acoger algunos de los resortes que impulsaron tales reflexiones y se erigió como un género idóneo para explorar las cuestiones de la identidad. Por primera vez, el tema del nombre adquiere una trascendencia no conocida hasta entonces en la literatura medieval.¹¹ Acorde con una tendencia creciente hacia la fijación geográfica y una transformación de los feudos, una vez establecido en el espacio, el poder de los príncipes genera una nueva

⁹ Es interesante, en esta línea de análisis, la observación de Danielle Régner-Bohler (1986: 480): “Incidences significatives sur l’espace des fictions: à travers les calomnies des persécuteurs (qui sont d’ailleurs souvent des femmes), les lieux où l’héroïne se serait rendue coupable se chargent d’un poids symbolique. Ainsi la calomnie envahit la *chambre*, et surtout la chambre de l’acouchée, qui entache d’illégitimité, voire de monstruosité, la naissance d’un enfant”.

¹⁰ El debate enfrentó dos posturas acerca del nombre: la realista y la nominalista. Para la primera, los nombres tienen un significado en sí mismo de acuerdo con su naturaleza, mientras que el planteo opuesto concibe los nombres como entidades vacías de contenido y cuya significación se vincula con el objeto que designa mediante una convención.

¹¹ A propósito del nombre propio en la literatura medieval, Jacques Ribard (1984, nota 18) nos advierte que la mayoría de las veces el nombre es portador de significación, ya sea cuando los personajes son designados por su función o incluso, y más aún, cuando este se encuentra ausente por un periodo más o menos largo.

conciencia de familia, orden dinástico y linaje (Bloch, *ibid.*) —circunstancia esta demasiado conocida para que no baste su sola mención— que se traduce en nuevos sistemas de representación onomástica,¹² signos heráldicos y de armas, entre otros.

Los relatos de inocentes perseguidas, de acuerdo con el género a través del cual se expresan, registran diferentes grados de elaboración en el tratamiento de la cuestión del nombre. En el cuento tradicional, por ejemplo, la heroína suele carecer de él y, si se presentan denominaciones, la mayoría de las veces se trata de apodos emparentados con el nuevo estatuto físico alcanzado temporariamente por esta en su situación de exilio (o infortunio), como ocurre con la “Manekine” francesa medieval o con la “Zunquita” sudamericana en las tradiciones folclóricas contemporáneas.¹³ En este sentido, Gédéon Huet (1918: 97) interpreta que el nombre *Manekine*: sería una “deformación arbitraria” de la palabra *manche* (*manca* en francés antiguo), un apodo burlesco del tipo *Cenicienta* (*Cendrillon*), proveniente de los cuentos folclóricos (probablemente de una región septentrional donde la *c* latina no derivó en la *ch* francesa sino en la *k* y donde se diría *manke*. Una situación análoga habría sucedido con Piel de Asno, “ce récit qui présente tant d’analogies avec *la Fille aux mains coupées*”, doncella a quien, según la versión de los hermanos Grimm, unos cazadores comienzan a llamar *Allerlerhauh* (‘Bestia Peluda’) cuando la hallan deambulando de incógnito a causa de su atuendo. Pero nuestro *roman* constituye, en este aspecto, un caso particular: un rápido vistazo a las versiones vernáculas del ciclo (véase cuadro, página 293) nos permite advertir la escasa o nula frecuencia con que aparece este tipo de apelativos en las versiones literarias.¹⁴

¹² “La constitución de la familia aristocrática a través de ciertos signos y modelos de representación es paralela a un reagrupamiento alrededor de un nombre de familia, un *cognomen*, que es también el nombre de la tierra y del castillo. Antes del siglo xi, el sistema de nombres propios es esencialmente el del inicio de la Edad Media: los individuos tenían un solo nombre cristiano o nombre de bautismo y no apellido. No había casas dinásticas ni patronímicos. No obstante, a partir del siglo xi, el *cognomen* se transforma en el símbolo central de la unidad del linaje, de la designación de la raza y, de nuevo, una clave nemónica para la conciencia genealógica.” (Bloch, 2017).

¹³ Véase “Anexo”, páginas 294 y ss.

¹⁴ Encontramos, en cambio, una gama variada de nombres propios tradicionales (Olivia, Beafior, Fleurie, Hermionides, Emaré/Egaré, Hélène, Marguerite, Dionigia o Constance) o nombres con reminiscencia alegórica, como ocurre con nuestra propia Joïe (similar a la “Joyeuse” del *Lion de Bourges*), pero también una gran cantidad de heroínas anónimas aludidas como “La hija de...”. Este último es el caso de dos versiones alemanas (*Die Königstochter von Reussen*, *Die Königstochter von Frankreich*), las dos catalanas (*La filla del rei d’Hungria* y *La filla del Enperador Contastí*), la italiana (*La Novella della figlia*), entre otras versiones.

Ahora bien, tradicionalmente suele insistirse en el modo en que, tanto en el *roman* francés como en el *romance* en inglés medio, la cuestión del nombre aporta un sentido adicional, y esto puede ciertamente trasladarse a otras formas genéricas afines —por ejemplo, de la narrativa breve, en las colecciones de cuentos, las *nouvelles* o incluso en algunos *exempla*—, en las que los apelativos de la heroína forman parte integral del significado del texto;¹⁵ sin embargo, el alcance del nombre en una forma genérica y otra no es equivalente por el tipo de articulación que presenta respecto de la construcción misma del relato. Tal como se ha estudiado extensamente, en el *roman*, los avatares mismos del nombre a menudo señalan un giro profundo en la identidad del héroe, en consonancia con la estructura narrativa: los momentos de crisis y de soledad, marcados por el alejamiento del mundo cotidiano y el ingreso en espacios alternativos se corresponden ya sea con un cambio o con la pérdida del nombre, es decir, con el anonimato. La doble denominación de Joïe/Manekine nos remite, de hecho, a dos universos diferentes y yuxtapuestos, como ocurre prototípicamente con el nombre: el de la tradición literaria cortés (Joïe) y el de la oralidad (Manekine), en estrecha consonancia con la estructura del texto.

El nombre propio, “lugar de inscripción social del grupo sobre el sujeto” (J.-M. Benoist, 1981: 15), se distingue del común precisamente por su posibilidad de individualizar a su referente; en este sentido, podríamos decir que en las representaciones literarias, el apelativo instauro un lazo esencial con la figura que designa y establece con esta una relación orgánica y metonímica. El apodo *Manekine* alude a una etapa concreta de la vida de la joven, la de la pérdida y el exilio, en sincretismo con la mutilación, circunstancia intransferible como el nombre mismo; este la identifica —nuevamente— como una figura única e irrepetible, ya que no se conoce a nadie con ese nombre, como expresa el senador romano cuando se encuentra con ella por primera vez:

“Onques mais tel non n’oï dire
[Que ‘Manekine’,” dist li sire].
“En cest país nul tel n’en a.”
(vv. 5203-5205)

¹⁵ Jane Bliss (2008: 134-154) brinda un interesante análisis del *Roman de Silence, Emaré, La Manekine* y *Constance* centrado precisamente en esta cuestión en el capítulo “Unknown women” de su libro *Naming & Namelessness in Medieval Romance*.

En correspondencia con la incipiente noción de individualidad que tiene lugar entre los siglos XII y XIII,¹⁶ la emergencia de una forma literaria como el *roman courtois* permitió canalizar nuevas inquietudes culturales alrededor de esta: la representación de aspectos vinculados con la subjetividad humana (emociones, sentimientos e identidad, entre otros) de los personajes que formas genéricas como el cantar de gesta o la lírica no permitían explorar. En estas primeras tentativas de caracterización individual —aun carente del nivel de profundización desarrollado en la novela moderna— el nombre se presenta como un complemento idóneo para atribuir ciertas cualidades a una figura literaria. Ya desde los textos de Chrétien, el cambio de nombre empezó a funcionar como una marca simbólica en el proceso de transformación del héroe, señalando un hito en la evolución del personaje (V. Cirlot, 1995: 59-61), que atraviesa una crisis para luego experimentar un renacimiento pleno de sus valores cortesés. Las aventuras de la heroína de Philippe y su cambio de nombre acompañan su paso —transitorio¹⁷— de lo cortés (por propia voluntad abandona el nombre *Joïe* que le otorgaron sus padres) hacia una identidad provista de significación espiritual: el nombre *Manekine*¹⁸ evoca el sacrificio efectuado para evitar el pecado del incesto, nombre que habrá de acompañarla a lo largo de sus aventuras.

¹⁶ Para la problemática relacionada con el surgimiento de la noción de individuo en la Edad Media, remitimos a: C. Walker Bynum, 1980; C. Morris, 1987; J.-C. Schmitt, 1992 y A. Guriévich, 1997.

¹⁷ Finalmente, la *Manekine* recupera, junto con su mano, su identidad inicial. Esta *vuelta al orden establecido* no tiene que ver, según creemos, tanto con una reafirmación —luego de una puesta en crisis— de los valores cortesés, de algún modo cuestionados por la heroína, sino que responde más bien a una exigencia determinada por la estructura narrativa, en cuyo desenlace deben necesariamente confluír el reencuentro y reconocimiento con su marido y con su padre, a partir del cual su nombre y origen salen a la luz, y la milagrosa recuperación de su mano (motivo E782.1., “Manos restauradas”).

¹⁸ E. Francomano, en su artículo “The hands of Philippe de Remi’s *Manekine*” (2006: 10), relaciona el término *Manekine* con la figura de Galatea realizada por Pígalión y de la que termina enamorándose (Ovidio, *Metamorfosis* X), a la luz del modo en que el rey de Escocia le asigna un nombre. En este sentido, cobran especial significación las numerosas imágenes de figuras talladas que el narrador emplea para describir la fisonomía de *Joïe*: “A une ymage qu’ele avoit, / Qui en sa sanlance ert pourtraite” (vv. 194-195); “et voit c’onques plus [so]utilment / Nature feme ne forma (vv. 391-393)”; “Je cuic que si bele ne fust / Faite de pierre ne de fust.” (vv. 1269-1270); antes del segundo exilio, se manda a construir dos tallas a semejanza de *Joïe/Manekine* y su hijo, “Ont fait a un bon ymagier / Deus bones ymages taillier: / Une petite pour l’enfant, / Et pour sa mere, une plus grant.” (vv. 3797-3801). Ya hemos mencionado que el vocablo *Manekine* remite al muñeco utilizado en la representación teatral de las escenas de suplicio, pero también a unos maniqués empleados en las prácticas de combate (Francomano, *ibid.*). Todas estas connotaciones, reforzadas por algunos trazos característicos de nuestra heroína como la taciturnidad, conducen irremediabilmente a concebirla como un objeto cosificado y manipulable, en el sentido de que su destino parece digitado por las voluntades y conveniencias ajenas.

Ambas denominaciones concentran una alta carga de sentido. Por un lado, *Joi* nos remite indefectiblemente a la experiencia cortés del amor;¹⁹ ligado asimismo al despertar sexual y cuya figura emblemática podría ubicarse, en esta etapa del *roman*, en la recurrente imagen de la joven frente al espejo, que reza y se peina, de manera indistinta. Esta clase de apelativo es común en las alegorías (como el de *Oiseuse*, en el *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris) y se destaca por llevar inscripta una función (R. Louis, 1974: 43-44). Sin embargo, en nuestro texto porta una significación más amplia y se extiende a una suerte de sentimiento colectivo de felicidad, tal como se lee en los primeros versos donde, en clara asociación con toda la serie de virtudes que la caracterizan, el narrador describe sus cualidades y simultáneamente nos explica el porqué de su apelativo:

Fu la plus bele qui ains fust
 Qui d’omme conceüe fust.
 La damoisiele ot non Jo[i]e
 Pour mainte gent qui esjoïe
 Fu ou país pour sa naissance.
 Et Diex, qui tous les biens avance,
 Mist en li quanque mettre [i] dut
 Nature, qui pas ne [rec]rut,
 Ançois i mist tout a [de]vise
 Biauté, bonté, sens et f[ran]cise.
 Onques feme de son eage
 Ne fu tenue pour si sage.
 (vv. 67-78)

¹⁹ En la compilación de artículos reunidos en los *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (A. Basarte [comp.]; M. Dumas [ed.], 2012), varios autores se refieren al término *joy*. Georges Duby, en “El modelo cortés” (2012: 21), afirma: “Sin embargo, idealizar su deseo, llevarlo, al fin y al cabo, a gozar de sí mismo, a sublimarlo en este placer indecible, el *joy*, al que los poemas de los trovadores se empeñan en aproximarse, era un medio más sutil, más ‘refinado’, de superar el malestar provocado por el descubrimiento del ‘punto muerto de la sexualidad’ y enfrentar el ‘insondable misterio del goce femenino’”. Claude Roussel, por su parte, en “El legado de la rosa: modelos y preceptos de sociabilidad medieval” (2012: 177), sostiene: “El misterioso *joy* de los trovadores es una especie de exaltación interior que lleva al hombre a superarse” y completa citando a René Nelli en su trabajo sobre los trovadores provenzales: “Es goce depurado, relacionado con la unión, espontánea o provocada, de los corazones en el intercambio de miradas”. Paul Zumthor (2012: 92-93) también intenta definir el término en su ensayo sobre “La cortesía”: “A esto se debe, por fin, el carácter siempre frágil de la plenitud a la cual se tiende, que se alcanza a veces, que se pierde por una nimiedad: la que expresa la palabra *joi*, que toma, según los contextos, diversos valores que deben percibirse en su implicación recíproca: conciencia del triunfo de la vida, en la naturaleza primaveral, otorgada a la belleza de la mujer; de su benevolencia amorosa; del contacto sabroso de los cuerpos. La palabra designa metafóricamente a la dama misma en la que todo se resume y justifica”. Finalmente, Michel Zink, en “Un nuevo arte de amar” (2012: 280), analiza: “Por eso el amor es contradictorio: es, por esencia, y no por accidente, alegría y sufrimiento, angustia y exaltación. Es ese sentimiento que los trovadores designan mediante la palabra *joi*, diferente de alegría, que se dice *joie*, palabra que participa de la alegría, pero también de la sombra que pesa siempre sobre ella cuando es alegría de amor”.

En cambio, el apodo *Manekine* ya no invoca cualidades abstractas de carácter moral sino una imagen física; hace referencia al cuerpo mismo de la heroína (“Que ‘Manekine’ la clamoit / Pour çou quë une main n’avoit”, vv. 7249-7250). A partir de su particular etimología, se presta a un amplio conjunto de significaciones: Claude Roussel (1998: 83), citando a Noël Dupire, indica que “parmi les mots d’origine néerlandaise ou flamande employés par cet auteur [se refiere a Jean Molinet], le terme de *manequine*” se emplea con el valor de “jeune fille”. Ya es clásica la asociación que señalaba Hermann Suchier (1884: xxxiv, nota 1), y que fue retomada, entre otros, por Christianne Marchello-Nizia (1995: 205), alrededor del término: diminutivo de *Mann* (“hombre” en lenguas germánicas) remite —como se dijo— al muñeco (*mannequin*)²⁰ o la figura de paja o madera que, vestido como el santo al cual representaba, se empleaba en las escenas de suplicio de los misterios y asimismo como doble en el campo de batalla (Francomano, 2006: 10).

El extenso pasaje en el cual la heroína, durante el viaje con su hijo en el mar, lamenta sus pesares y refiere sus dichas pasadas, es una descripción de cómo los incomprensibles movimientos de la Fortuna fueron pautando su historia, tamiz bajo el cual resume los momentos de su biografía delimitados entre aventuras y desventuras. El repaso le permite definirse a sí misma en términos de víctima de la mala fortuna y mujer injustamente exiliada.

Bien m’a Fortune amonesté
Sa grant force et son grant pooir.

²⁰ Indudablemente asociado con el “maniquí”, algunos de cuyos usos/significados encontramos descritos en el *Diccionario de los símbolos* (J. Chevalier, 1986: 681): “César evoca en *De Bello Gallico* un rito de cremación existente entre los celtas en el que se encerraban hombres en maniqués de mimbre a los que se pegaba fuego. ‘Se cuenta también que Laodamia había confeccionado un monigote de cera a imagen de su difunto marido y tenía por costumbre abrazarlo secretamente. Pero su padre se apercibió y lanzó el maniquí al fuego. Laodamia lo siguió y se quemó viva’ (GRID, 251). El maniquí es uno de los símbolos de la identificación, la identificación del hombre con una materia perecedera, con una sociedad o con una persona; la identificación con un deseo pervertido, la identificación con una falta. Es asimilar un ser a su imagen. Se dirá más tarde: ‘quemar en efigie’. Laodamia muere con el objeto de su deseo, al cual se ha identificado. Es tomar la imagen por la realidad (...). En los desfiles de modelos de la alta costura, los espectadores se ven y se proyectan en los vestidos que animan las (o los) maniqués, elegidas naturalmente por la belleza de su forma. Tales maniqués están destinadas a desaparecer de los trajes que llevan, cual imágenes admirables pero efímeras, que reemplazará la realidad de quienes los compren”. Muy interesante resultaría, si nos permitimos seguir con esta cadena de asociaciones, extender la analogía hacia nuestra *Manekine*, en cierta forma, también, un modelo de perfección inalcanzable al público al que está destinada a evocar.

Bien m'a moustré qu'ele mouvoir
Fait tous jors en tourmant sa rœe,

//...//

je m'i estoi asseüree,
Si m'a a son voloir tournee.
Premierement deseure estoie,
Ne de nul mal ne me gardoie;
Mais de mes biens tost me demist
Quant mon pere en corage mist
Qui n'estoit resnables ne biaux.
Seur moi en tourna li meriaus,
Qu'a douleur en fui mehaignie,
Et hors du païs escillie;
En mer fui mise —ou or resui.
En ce point sous sa rœe fui.
Puis ne sai par quel pitié,
Fors que par la Dieu amistié,
El a la roe me repris
Et tant me ting qu'en plus haut pris
Que je n'avoie onques esté
Me remist par sa volonté.
Quant je refui si haut montee,
Je refui asseüree
Que ja recaïr ne quidai.
(vv. 4636-4639 y 4667-4687)

La alternancia entre los momentos de plenitud y de desgracia se ve reflejada en la contraposición entre los dos nombres de los que hará uso en las distintas etapas de su biografía. El tránsito de un nombre a otro (Joïe-Manekine-Joïe), al que el narrador se adecua naturalmente, sin cuestionamiento (aun conociendo su verdadero nombre, no lo pronuncia en todo el periodo en que este no es revelado a los demás), pauta el traspaso entre estas fases diferentes en su subjetividad. La dicha es el punto de partida y el de llegada del *roman*; en el medio, la alegría de haber encontrado el amor es tan efímera y transitoria que solo parece justificarse en la medida del sufrimiento que provocará su pérdida. Como sintetiza Carol Harvey (1995: 103): “Yet despite her emblematic name, Joïe is no stranger to pain”.

Sería erróneo, sin embargo, tomar como equivalentes los términos de esta contraposición: Joïe y Manekine no se distinguen simplemente por su asociación con diferentes estados anímicos de la protagonista, sino con la posibilidad misma de poder o no expresarlos; es decir, si el primero tiene un carácter expansivo, en la medida en que remite a un sentimiento caracterizado por la plenitud y el despliegue

en la expresión (es denotativo: *nombra* el sentimiento en cuestión), el apodo *Manekine* connota aquello que no puede expresarse, el furor contenido en los límites de lo corporal. La ira y el silencio integran una unidad que de alguna forma queda encriptada en esa nueva denominación.

C'est l'ire qui son cuer esmoet,
Mais au miex que puet se conforte
Pour le fruit que dedens li porte.
(vv. 2968-2970)

En petit d'eure fu troublee
La joie en ire et en tristour.
Onques mais en si peu de jour
Joie en tel dolour ne tourna;
(vv. 804-807)

El apelativo de *Manekine* (tránsito necesario e ineludible en la conformación de su identidad, razón por la cual es, precisamente, el nombre que da título al *roman*) contrapuesto al de *Joïe*, funciona, al igual que el muñón, como un recordatorio del sacrificio de la heroína y nos remite, nuevamente, al universo hagiográfico, circunstancia que refuerza un perfil heroico signado por la santidad. La función de doble o sustituto (establecida por el significado del término) añade un sentido extra: ¿en qué medida esta nueva identidad opera también como un escudo de protección de la persona *original* de manera que, preservándola intacta como hiciera el esturión con su mano, pueda aflorar en su forma plena al finalizar el recorrido?

El hecho de que el nuevo nombre haya sido otorgado por el rey de Escocia, quien se convertirá en su marido, sugiere, según Emily Francomano (2006: 10), un juego semántico que la autora interpreta de un modo sutil: al otorgarle el apodo, el soberano erige una imagen para Joïe en la que puede mirarse, pero la imagen devuelta no es, como en el espejo lacaniano, la de un cuerpo íntegro en la que el yo “may imagine a seemingly coherent identity and a subject position from which to say ‘I desire’”, sino que este nombre refleja un cuerpo desintegrado y una pérdida de identidad. Sin embargo, continúa la autora, en el mismo acto de nombrarla, el rey de alguna manera le restituye su mano: la raíz de *Manekine* es semejante a *main*, por lo que codifica simultáneamente tanto la mano como su ausencia.

Ya se ha visto la trascendencia —temática o retórica— que tiene el nombre como fundamento mismo del *roman* y sus géneros afines (Bliss, 2008: 2), donde, en

perfecta armonía con una particular *conjointure*,²¹ encuentra un espacio que le permite desplegar toda su riqueza conceptual.

Romance does not generally explicate name: it seeks name and exploits it frequently playing with name and namelessness. This name-play (hiding, marking, withholding, repeating, dropping names) means that romance does not offer answers to questions about name-theory, though its consciousness of naming is bound to raise them. (*Ibid.*: 197)

Ahora bien, la “stricte symétrie” en la que se basa la “organisation méticuleuse” característica, según Claude Roussel (1998: 81), del texto de Philippe de Remi nos presenta también en este aspecto un juego singular. Ya hemos visto —partiendo de la propuesta de J.-G. Gouttebroze (1989: 208) y de nuestro propio análisis— que cada aventura de Joïe/Manekine tiene como marco un espacio pleno de connotaciones: Hungría, vinculada con el incesto y la endogamia; Escocia, con el amor y la exogamia, mientras que Roma, finalmente, es el lugar en el que ambas tendencias pueden conciliarse. Sin embargo, el texto propone un interesante cruce mediante el cual en el espacio “cortés” —es decir, en el lugar donde la heroína conoce a un rey, se enamora y contrae matrimonio, seguido de un gran festejo de estilo emblemáticamente cortés (M.-M. Castellani,²² 1990: 143-199; Harvey, 1997: 399)— la heroína recibe el apodo de “Manekine”, mientras que en el espacio ominoso del incesto y la mutilación lleva el paradójico nombre de “Joïe”. Es lícito preguntarse entonces cuáles son las funciones que debe cumplir el personaje, en cada etapa de su travesía o retomar, resignificando, la pregunta que, con distancia y recelo, se formulaba Gédéon Huet (1918-1919: 98): “quel rapport y a-t-il entre la destinée de l’héroïne du roman et le ‘mannequin’ des mystères?”. Tal el interrogante que intentaremos responder.

²¹ Entendiendo por *conjointure* la *composición* de un texto (para un repaso más profundo acerca de este término —que utilizó Chrétien de Troyes en su prólogo a *Erec et Enide* y sobre el que nos detendremos en nuestras conclusiones (páginas 265 y ss.)— puede consultarse D. Kelly, 1992: 15-31). Es interesante agregar, en esta línea de análisis, que en algunas versiones, como la de los hermanos Grimm, el rey que la desposa manda a construir en plata una manos artificiales para su mujer.

²² En su tesis de doctorado *Du conte populaire à l'exemplum. La Manekine de Philippe de Beaumanoir* dirigida por Jean Dufournet y que pudimos consultar gracias a la generosidad de Karin Ueltschi, se analizan en profundidad los motivos literarios pertenecientes a las dos tradiciones literarias y folclóricas preponderantes en el *roman* de Philippe. De esta manera, en la segunda parte (“La Hongrie”) se repasan los motivos correspondientes al incesto y a la mutilación y en la tercera parte (“L’Écosse”), se estudian los valores cortesés presentes en el texto que aparecen precisamente cuando la Manekine encuentra el amor con el rey escocés, las fiestas de coronación y el torneo en Francia.

III. Representación: dobles y sustitutos

Ferai faire tout a sa guise
Une ymage a .i. ymagier,
Si bien comme il pora taillier,
Et une autre qui ert samblant
Nostre damoisel son enfant.
(vv. 3762-3766)

La geografía de nuestro relato nos permite descubrir el itinerario de una identidad. El recorrido espacial (biográfico) de Joïe/Manekine, como correlato de lo corporal, se plantea en términos de *fragmentación* (exilios de Hungría y de Escocia) e *integridad* (retorno a los lugares de origen, desde Roma). Para el relato de este periplo subjetivo, el texto esgrime una serie de recursos que podemos analizar a la luz de la categoría de *representación*.

El término encierra una paradoja: *representar* consiste en evocar una ausencia haciéndola visible y, por ende, sugiriendo su presencia. Este “molesto juego de espejos”, como lo define Carlo Ginzburg (2000: 85), nos proporciona una nueva clave a partir de la cual podremos analizar cómo está construida la identidad de la heroína Joïe/Manekine. Toda su desventura está impulsada a partir de la muerte de su madre. Ya se ha visto que la hermosura de la reina es inigualable (“Quë on errast avant lonc tans / Que se parelle fust trouvee”, vv. 56-57) y que el rey deberá *restituir*la casándose con una mujer de belleza análoga (“...se vous avoir / Poés femme de mon sanlant”, vv. 139-140) por el juramento²³ que le había hecho antes de morir. La muerte de la madre genera, entonces, una vacancia múltiple: es el trono que queda vacío pero, sobre todo, es el objeto de deseo del rey el espacio que habrá que llenar. Esta circunstancia marca desde el comienzo la identidad de nuestra heroína, en quien se deposita la función de *representar*, de volver a hacer presente, lo que ya no está.

²³ En otra oportunidad (Basarte, 2007), analizamos cómo el recurso al *don contraignant* —petición en blanco que se otorga antes de conocer el contenido y que deja comprometida a la persona a quien se lo solicita porque pone en juego su honor— desencadena ambos exilios y determina una estructura del relato que permite diferenciar dos momentos clave de la trayectoria heroica de la Manekine: la primera vez, con la petición de la reina de Hungría a su esposo de que solo vuelva a casarse con una mujer idéntica a ella y que deriva en el intento de matrimonio incestuoso; la segunda, con la solicitud del rey de Escocia a su mujer para ir a Francia a participar de los torneos, dejándola embarazada a merced de su madre, quien la odia, y que deriva en el segundo exilio tras la falsificación de los mensajes y la acusación de nacimiento monstruoso.

La damoisele a regardee,
Qui ert blanche et encoulouree;
Avis li est ce soit sa mere
Fors que de tant que plus jone ere.
(vv. 309-312)

Un cuerpo, dada su perfecta semejanza, evoca al que lo precedió. La imagen, como siempre, es rica en significaciones: son los cuerpos los que se sustituyen y, a partir de tales sustituciones, las identidades se superponen y se confunden. La Muerte inicial propicia este juego. El punto de partida de Carlo Ginzburg en su estudio sobre la representación es también el nuestro: “la oscilación entre sustitución y evocación mimética” ya puede observarse, de acuerdo con testimonios medievales, en el empleo de los maniqués de cera, de madera o de cuero que se colocaban sobre el catafalco real durante los funerales de los reyes franceses o ingleses como el lecho fúnebre vacío y cubierto por un lienzo mortuario con la función de representar [*in representationem*] al difunto, cuyo primer testimonio data del siglo XIII (*idem*: 85-86).

El juego de las sustituciones se reproduce, en nuestro texto, en diferentes niveles. Ya hemos visto que la joven oraba todos los días frente a una imagen “Qui en sa sanlance ert pourtraite. / Ensi se deduist et affaite.” (vv. 195-196). Estas escenas repetitivas de autocontemplación son el preámbulo que desata el deseo del padre, como hemos analizado,²⁴ que cobra su primer impulso, literalmente, a partir de una imagen proyectada (Joïe peinándose frente al espejo / Joïe como proyección de su madre). El esquema termina de reproducirse frente a la (falsa) muerte de la propia Joïe, quien solo así podrá evadir los efectos que planteó la muerte de su progenitora. Al final del relato, en toda Hungría se expande la noticia de “Que Joïe estoit recouree / Et qu’ele ert de sa main garie” (vv. 7924-7925), luego de lo cual podrá asumir su lugar de reina de ese país.

La muerte de la madre, que posibilita el *acoso* o la *entrega* por parte del padre,²⁵

²⁴ Cf. capítulo 9, “La mirada incestuosa”, páginas 206 y ss.

²⁵ En los cuentos de Grimm de las inocentes perseguidas, los casos paradigmáticos de la entrega paterna son: *Verdezueta* (el padre pacta con una bruja el siguiente intercambio: le entregará a su hija cuando nazca a cambio de las verdezueltas de su jardín); tanto en *Cenicienta* como en *Blancanieves*, al morir la madre, el padre se casa con una mujer malvada, que hostiga a la heroína; en *Bestia Peluda* (*Piel de Asno*), la madre, antes de morir, pide a su marido que, de volver a casarse, lo haga con una mujer no menos bella que ella y que tenga cabellos de oro, tras lo cual el rey se enamora de su sobrina, que era el vivo retrato de su esposa muerta.

es el punto de partida de numerosos cuentos tradicionales²⁶ y, específicamente, el motivo M255 en relación con la promesa de la esposa en su lecho mortuario, se registra en las tradiciones narrativas danesa, galesa, turca y sefardí, entre otras. Una situación semejante ocurre con el motivo de la madre, madrastra o suegra cruel (S12, S31 y S51 respectivamente) que desata, propicia o pergeña la violencia contra la heroína. En nuestro *roman*, la figura de la *male dame*, suegra de la Manekine —muy estudiada ya en nuestro texto como en numerosos relatos tradicionales devenidos en *fairy tales*—, cuyo vínculo con su hijo el rey reduplica inversamente el esquema de Joïe con su padre, instala la duda acerca de la identidad de Joïe/Manekine, y, consecuentemente, acerca de su legitimidad como esposa por ser mala progenitora, al acusarla de haber tenido un nacimiento monstruoso.

Como contrapartida, la heroína se va encontrando, a lo largo de su trayecto, con figuras masculinas paternas que la ponen a resguardo —a veces bajo la figura del verdugo compasivo (motivo K 512)—, ya sea salvándola de la muerte, ya sea recibéndola cuando desembarca en nuevas tierras:

Primer exilio (de Hungría a Escocia):

1. Un senescal, lleno de piedad, lleva a la doncella al mar y simula su muerte (vv. 879-1065)
2. La doncella en el mar (vv. 1066-1160)
3. Arribo a Escocia, encuentro con el preboste, que la aloja en su casa con su esposa e hijas (vv. 1193-1246)

Segundo exilio (de Escocia a Roma):

1. Los senescales, con la ayuda del preboste, conmovidos, la regresan al mar y simulan su muerte y la de su hijo (vv. 3729-3996)
2. La Manekine en el mar (vv. 4585-4738)
3. Arribo a Roma, encuentro con los pescadores y alojamiento en casa del senador y sus hijas (vv. 4791-5302)

Las figuras de “padres sustitutos” protagonizadas por quienes protegen a la joven cuando esta llega a nuevas tierras plantean una imagen especular de padre-hija, ya que tanto el preboste como el senador tienen, a su vez, hijas mujeres y podemos

²⁶ Cf. capítulo 5, “Hostilidad en la casa paterna”, página 107.

suponer, por extensión, aunque esto no se manifieste de forma explícita, que también son buenos padres con ellas.

El mecanismo de las sustituciones y de la representación opera en los distintos niveles del texto y nos revela la compleja cuestión de la identidad. Los exilios —vías de escape para que la heroína pueda salvarse— son también posibles gracias a una puesta en escena singular: la de la muerte de la joven que se efectúa sustituyendo su cuerpo, en un caso por unos espinos, en el otro por una figura (un maniquí) hecha a su semejanza. Esta muerte simulada —a su vez reproducida, porque se efectúa dos veces— desdobra simbólicamente a la Manekine: la fracciona y la multiplica. En la segunda escenificación, la joven literalmente se ha *reproducido*, por lo que la ejecución que ahora debe simularse es la suya y la de su fruto, el pequeño Jehan. La secuencia de representaciones reproduce los cuerpos: el cuerpo de la heroína, a la vez fragmentado y multiplicado, nos narra la compleja trama de un recorrido interior y espiritual.

Ont tant fait qu'il ont les ymages
Que cil ot fait qui en ert sages;
Car si bien leur erent samblans
Que s'il orent vies dedens;
Nus ne cuidast que ne fust cele
Qui est en mer en la nacele.
Il samble que l'ymage pleure
Et prit Dieu quë il la sekeure.
(vv. 3895-3903)

El *roman de La Manekine* —que alude, en definitiva, a la conformación de una identidad— pone en escena desde el comienzo la paradoja constitutiva de toda representación: el juego entre la ausencia y la presencia al que nos remite se hace presente en la imagen del espejo en el que se mira la joven cuando reza y cuando se peina. ¿Cuál es la imagen que este le devuelve para tenerla allí atrapada durante largas jornadas: la propia, la de su madre o ambas a la vez? ¿Cuál de ellas ha atado el nudo del deseo incestuoso? Únicas y dobles, madre e hija (una, cuerpo reproducido; la otra, duplicación de la matriz que la gestó), cada una representa una unidad irrepetible, como nos dice el narrador:

De la madre:

De grant biauté iert si garnie
Et de bonté, si com j'entens,
Quë on errast avant lonc tans
Que sa parelle fust trouvee.
(vv. 53-57)

De la Manekine:

Je cuic que si bele ne fust
Faite de pierre ne de fust.
(vv. 1269-1270)

La proyección del espejo repite simultáneamente a una y a otra. Al igual que Joïe, solo el espejo, superficie que concentra “ese poder que tiene la conciencia encarnada o el cuerpo-sujeto de ser lo que no es y de no ser lo que es” (C. Enaudeau, 1999: 63), puede repetir lo único, la belleza propia y la de su madre. La escena repetitiva de contemplación y oración de Joïe, enlazando lo exterior con lo interior, comienza a anudar el deseo prohibido.

El ultraje paterno trasciende lo privado y deriva en un acto público que traduce la crueldad y la violencia ejercidas contra la inocente en el seno de la familia real al lenguaje de lo corporal y lo visible (como las escenas bíblicas que se representan en los misterios y los juegos teatrales a los que nos remite el nombre *Manekine*) y, al igual que había ocurrido con la mutilación, desata sentimientos de empatía y conmoción. Es el desdoblamiento de la identidad de la heroína lo que aquí se representa visualmente.

Quatre quaretees emplir
Font de bos, et mener as cans.
Si tost com li jors fu parans,
Es espines le fu bouta;
Dedens la vile s'en ala
Li carriers pour lever le hu,
Et disoit: “Las! tant mar i fu,
Joïe, vostre grant bonté!”

(...)

Pour peu que cascuns ne s'afole
De duel, tant par sont tuit dolent,
Vers le feu en vont tuit courant,
(vv. 1024-1031 y 1038-1040)

Como se ha visto en el capítulo anterior, la representación de los espacios encierra una significación en función del modelo heroico específico que se postula en el *roman*, fundamentalmente porque se plantea como un correlato topográfico de su propio cuerpo y porque, en términos de trayectoria, acompaña el itinerario interior de la protagonista. Pero lo que nos interesa en esta oportunidad son los momentos de *pasaje* de un espacio a otro, que entendemos centrales para analizar la construcción de la subjetividad de la heroína. Observamos, en este sentido, que la partida y la llegada de una tierra a otra determinan los hitos centrales de puesta en cuestión y reafirmación de identidades. El exilio —posible en ambos casos gracias a un verdugo compasivo— y la llegada —facilitada por hombres que demuestran cortesía y hospitalidad— están signados por la piedad y el *pathos* que despierta el haber sido víctima de una persecución injusta o la situación de desamparo al verla llegar, sola, en la nave sin timón.

En estos momentos de tránsito (ingreso en nuevos espacios y encuentros con un otro) surgen las preguntas acerca de quién es Joïe/Manekine, y los enunciados que se devuelven como respuestas a estos interrogantes van pautando las diferentes gradaciones de una autodefinición; encontramos alusiones en primera persona a la situación de desamparo y exilio:

Que seule irai par mer salee
Je ne l'ai mie desservi
(vv. 1002-1003)

“Sire, [je] sui une caitive
Ici endroit venue a rive.
S'il vous plaist, si me sauverés.
Saciés, par moi plus n'en sarés.”
(vv. 1209-1212)

Car povre sui, sans nul avoir,
Venue d'estrangle contree
Toute seule par mer salee,
Comme une dolente caitive
(vv. 1294-1297)

Seur moi en tourna li meriaus,
Qu'a douleur en fui mehaignie,
Et hors du país escillie;
En mer fui mise -ou or resui.
(vv. 4674-4677)

Ains li dist: “Sire, li vrais Diex,
Qui sa volenté fait es ciex
Et en tere a sa volenté
Vous mist u cuer la volenté
Que me jetés de cest essil
Ou j'ai esté en tel peril.
(vv. 5155-5160)

Li dist: “Sire, la Manequine
M'a on mainte fois apelee
O país dont je sui tournee.”
(vv. 5200-5202)

“Sire, cist qui le me dona
Vit en moi aucune occoison
Par coi il me donna tel non.”
(vv. 5206-5208)

Los enunciados del tipo *je suis*²⁷ (y con estos, extensivamente, los que califican o describen la situación de quien los emite) funcionan de manera análoga no solo al acto de nombrar/se sino también a las instancias de soliloquio en las que la heroína se califica a sí misma a partir de su desdicha (“lasse!”, “captive”, como vimos). Todos ellos nos señalan un momento fundacional, la puesta en palabras de una afirmación de carácter ontológico mediante la cual se asume una identidad determinada pero, a diferencia de lo que ocurre con los lamentos y las plegarias, los enunciados de tipo *je suis* determinan la posición propia frente a un otro. Las formulaciones de esta clase, orientadas a la definición de sí, son características de los momentos de pasaje y acompañan una etapa de transición en la identidad de la joven, instancias en las que el nombre propio es sustituido por un apodo.

IV. Restitución

Roma es el lugar de los reencuentros. En este espacio la heroína puede finalmente reunirse con su marido, el rey de Escocia, quien la había buscado durante siete años; luego con el rey de Hungría, quien, arrepentido de su pecado, viaja a Roma para efectuar una confesión frente al papa. Con ellos, la palabra aflora y la identidad de Joïe se restablece. Culmina de este modo un espinoso trayecto que se había iniciado con el juramento y la confesión —actos privados y secretos— de la reina de Hungría, madre de la heroína, con los que se inicia el *roman*, y concluye con la confesión —pública— del padre, que cierra el texto. La herida de la afrenta incestuosa queda abierta durante ocho años (unos siete mil versos...) y puede curarse con la rendición del pecado por parte del padre frente al Papa, la revelación del secreto. El restablecimiento del orden exige en parte el equilibrio entre lo público y lo privado, un equilibrio que de entrada se había planteado como inalcanzable.

En términos generales, la esfera de lo social —representada por ambos soberanos— se erige a lo largo del *roman* como una amenaza para la integridad de la

²⁷ Cuando los cazadores encuentran a Bestia Peluda, le preguntan: “¿Quién eres?”, a lo que ella responde: “Soy una pobre muchacha desvalida, abandonada de padre y madre...”. Ellos entonces le dicen: “‘Bestia Peluda’, servirás para la cocina”. El Rey, por su parte, le preguntará: “¿Quién eres?”, a lo que ella, nuevamente, responde: “Soy una pobre muchacha sin padre ni madre (...) No sirvo sino para que me tiren las botas a la cabeza”.

heroína. Si en un inicio se trató de la imposición del matrimonio con su padre por parte de la corte —con consecuencias sobre las que nos hemos extendido largamente—, el equilibrio vuelve a romperse cuando, una vez casada y esperando un hijo del rey, este le anuncia que debe partir a Francia para participar de los torneos, lo que implica dejarla a merced de su malvada madre. Ciertamente, el episodio nos remite a un problema ontológico de la vida feudal (la tensión de dos universos aparentemente irreconciliables para el caballero: las armas y el amor) que aparece representado literariamente en *Erec y Enid* de Chrétien de Troyes como la cuestión de la *recreantise*, y que podríamos plantear, también, como un desencuentro entre lo público y lo privado.

El pedido del rey de Escocia —formulado en los términos de un *don contraignant*²⁸— demarca una escisión en el lazo conyugal ya que coloca a los esposos en esferas separadas e irreconciliables: si Enid había podido encontrar un lugar en la lógica caballerisca articulando sus propias pruebas (para consagrarse como dama, esposa y reina) con las de su marido, Joïe queda excluida en este esquema. La esposa manca no parece compartir el mismo código (caballeresco y cortés) que su marido y, lejos de alentar este objetivo (como había hecho Enid con Erec²⁹), solo puede vislumbrar que esta larga ausencia únicamente le acarreará gran desventura, como efectivamente ocurre. Sin embargo, se somete, obediente, a la voluntad del marido, en un gesto estoico de aceptación de una situación que sabe peligrosa e injusta.

²⁸ Se trata de una promesa en blanco: consiste en asumir el compromiso de que se dará o hará lo que pida el solicitante ignorando cuál será el objeto del pedido. Su cumplimiento está vinculado con el honor del caballero, su valor máspreciado. En otra oportunidad (Basarte, 2007), hemos analizado cómo este recurso, de larga tradición en la literatura artúrica, está en el origen de las dos grandes desventuras de Joïe/Manekine, ya que es el que también ha utilizado su madre para hacer prometer al rey de Hungría que solo volvería a casarse con una mujer idéntica a ella.

²⁹ Este episodio ya se comentó en el capítulo 3. Las diferentes posturas entre Enid y Joïe frente al pedido de la búsqueda de honor de sus respectivos esposos ha sido estudiada en un artículo sobre “La reelaboración del motivo del *don contraignant* en el *roman* de la *Manekine* de Philippe de Rémi” (Basarte, 2007: 81). Citamos: “En *La Manekine* los dos casos en que tiene lugar una solicitud de don se producen dentro de la institución matrimonial y están relacionados, directa o indirectamente, con la herencia real y el linaje. En el primero está latente el hecho de que el rey de Hungría volverá a casarse en busca del heredero varón que le exigirá su propia corte. En el segundo ejemplo, la preocupación repentina del rey de Escocia por acrecentar su honra en los torneos surge cuando se entera de que su esposa espera un hijo suyo. Estos valores, fuertemente emparentados con el mundo feudal y el sistema social de las cortes, y que logran expresarse en toda su magnitud en las solicitudes de un don, chocan fuertemente con los que representa el personaje femenino de Joïe, que encarna la virtud religiosa por sobre el mandato paterno y que cuestiona el imperativo que le imponen las máximas autoridades del poder político y religioso”. Para el motivo del *don contraignant*, véase Frappier (1969).

En consonancia con la estructura narrativa, la serie de *degradaciones* que ha ido sufriendo la heroína en su derrotero (sucesivamente pierde su mano, su padre, su nombre y su marido), producto de un desarreglo entre las exigencias sociales y sus propios valores morales, encuentra su posterior restablecimiento (marido, padre, nombre y mano) al final del texto, en Roma. El exilio, que es la metáfora espacial de toda esta serie de fragmentaciones, también queda subsanado cuando la heroína se reinserta —en un retorno glorioso y festivo— en los espacios que había debido abandonar: primero Escocia, luego Hungría. Y esta situación, como siempre en nuestro *roman*, repercute en todos los segmentos narrativos, dispuestos de tal manera que “à une série de dégradations initiales correspond une série symétrique de restaurations finales”, donde todo queda felizmente resuelto, como detalla Claude Roussel (1998: 81-82): los senescales compasivos se casan con las hijas del senador romano, se disipan todos los malentendidos, la reina madre es castigada y se unifican los reinos, que ya tienen asegurado, con Jehan, un futuro heredero varón.

Esta estructura —y he aquí una de las mayores riquezas de nuestro *roman*— se corresponde e involucra otros planos de significación. Orazi (2000: 103-104) efectúa un análisis semiológico de la matriz arquetípica de nuestro relato y —basándose en *Las raíces históricas del cuento* de Vladimir Propp³⁰— relaciona la amputación con ritos ancestrales de iniciación sexual que arrancaban en la pubertad y finalizaban con la inserción plena del sujeto en su comunidad de pertenencia. “La pratica presupponeva che l’iniziando fosse ‘mandato a morte’ e convinto di morire realmente, per poi ‘risuscitare’ una volta che il rito iniziatico fosse giunto alla conclusione”. El proceso incluye el deambular por un espacio terrible o aislado, como el bosque o el mar para luego retornar al punto de inicio. En cuanto a la amputación, dice:

L’amputazione infatti è un “segno”, una prova evidente della realizzazione del rituale, che chiarisce ancor meglio il significato degli episodi in cui la protagonista è condannata a essere uccisa nella foresta, con la richiesta —talvolta— di un oggetto che provi l’avvenuta esecuzione. Il rito, però, prevede anche una “rappresentazione” della morte e della “risurrezione” dell’iniziando, attraverso le prove da superare —così nelle narrazioni analizzate—, ciascuna delle quali rappresenta una “morte”, cui segue il superamento della difficoltà frapostasi (“risurrezione”). (...) Il fatto poi che la “morte”, implicita nella prova, a cui segue la “risurrezione”, si traduca nella pratica del rito in un allontanamento, spiega l’origine e il significato dei viaggi, delle peregrinazioni della fanciulla che, passando da una prova all’altra, nel concatenarsi degli episodi persecutori, è costretta ogni volta a una nuova partenza.

³⁰ Véase en Propp (1989: 52-56).

Este tránsito conforma un hito clave en la constitución de la identidad heroica, el momento en que el alejamiento del mundo le permite al personaje adentrarse en el propio yo para luego poder reencontrarse armónicamente con la sociedad circundante. La inmersión en el mar equivale asimismo, en nuestro texto, al encuentro con lo divino. Lugar de resguardo, el mar (la *mère*³¹) nos remite al seno materno —lo húmedo es un rasgo esencialmente femenino de acuerdo con la teoría de los temperamentos— y como tal en él es posible el milagroso amparo de la Madre Virgen.

A la Vierge l'ont commandee,
Puis l'ont en la mer esquippee,
O lui son enfant quë ele aime.
Mainte fois caitive se clame.
(vv. 3881-3884)

En la etapa de integración, el agua es el elemento preponderante. Lo encontramos presente en muchas de las versiones orales del cuento de *La doncella sin manos*: con frecuencia la joven recupera su/s mano/s cuando intenta recoger al niño (o los niños) del río adonde ha/n caído; muchas veces la heroína debe cruzar esas aguas para encontrar refugio o también las lágrimas mantienen alejado al diablo (en la versión de los hermanos Grimm, por ejemplo), motivo por el cual este ordena amputar las manos (que han secado las lágrimas y por ende están purificadas, lo que le impide acercarse a la doncella). En el texto de Philippe, el agua —indivisible— es el emblema mismo del proceso de integración. Ya se ha visto que el mar operó como protección, salvando a la heroína del fuego, al constituirse en una vía de escape; el agua también va a desempeñar un papel esencial en la recuperación milagrosa de la mano.

El pasaje por el mar, por otra parte, suele interpretarse como una forma de purificación y de renacimiento. Si consideramos el particular modo de ingreso en Roma de la heroína: en una barca que, luego de navegar doce días por el mar, encuentra el cauce del río y lo remonta, atravesando la ciudad —en cuya forma de presentación la lectura de Marie-Madeleine Castellani (1985, § 32) encuentra un símil con un acto de nacimiento—, no debemos omitir que quienes la reciben en ese

³¹ ... todos los fantasmas de la *maternidad* que hacen de la otra una sombra de sí misma... (utilizando un concepto que R. Dragonetti [1980: 133] aplica a la orfandad).

espacio son pescadores. De este modo, puede identificarse una analogía entre la imagen de la Manekine al ser rescatada del agua por un pescador, y su mano, recuperada de las entrañas de un pez de una fuente. Ambos *fragmentos* de Joïe, conducidos milagrosamente hasta Roma, llegan a destino para reunirse y recuperar su unidad. Por otra parte, “le poisson est un connecteur mythique en l’occurrence de la régénérescence et de la gestation; en tant qu’image poétique, il constitue une clef d’interprétation”, como observa Karin Ueltschi (2010: 96) al analizar esta escena. La imagen de lo indivisible a la que nos conduce el agua está presente en el milagro de la restitución de la mano, precedido por los rituales del bautismo, como oportunamente detalla, por su parte, M.-M. Castellani (1990: 220).

La recuperación de la mano consagra en el plano físico y simbólico la restitución de una identidad. Es la culminación de un proceso de reconocimiento (doble, de su marido primero y de su padre después) que, como tal, redefinirá, para consolidar de manera definitiva, los vínculos de esposa, hija y reina, con lo que se confirma el verdadero estatuto de la heroína. El *reconocimiento* físico o material —sin el cual la verdadera esencia acerca de quién es la Manekine no habría salido a la luz— pone en escena dos motivos que adquieren un alcance singular: el anillo matrimonial y la mano cortada (el plus y la falta). Es así como el rey de Escocia, hospedado en casa del senador romano, primero identifica el anillo³² de casamiento con el que está jugando un niño (su hijo) y a partir de allí se desencadena lo demás: “Cel anel, li rois li donna / Le jour quë il le couronna” (vv. 6069-6070). Luego de conocer toda la verdad, el senador le dice a la Manekine: “(...) ‘Dame Manequine, / Ne savoie mot que reïne / Eüst .vii. ans mes clés portees” (vv. 6441-6443). Cuando el rey la ve, “Sa main regardë, et si voit / Que li aniaus n’i fu” (vv. 6458-6459).

En cuanto al rey de Hungría, luego de exponer su larga historia a modo de confesión, su hija se le acerca y por primera vez, se nombra y define:

“Biaus dous peres, rois de Hongrie,
Je sui vostre fille Joïe.
Cele sui que vous engenrastes,
Cele sui c’a tort essillastes,

³² Motivo del anillo, de larga tradición literaria, equivalente al de la zapatilla en la Cenicienta, está presente en varias versiones del ciclo de “La doncella sin manos” y también en otras versiones del corpus de relatos de inocentes perseguidas, como *Bestia Peluda* o *Piel de Asno*, entre otros.

Cele qui fu mise en la nef
(vv. 7145-7149)

Casi en forma semejante a como había ocurrido en el reino de Hungría, la palabra de Joïe no resulta suficiente al rey quien expresa entonces que solo podrá creerle si ella le muestra el muñón:

Vés ichi u brac le moignon
Dont je colpai le puig en son;
Si devés bien a ceste enseigne
De moi croire la vraie enseigne.
Saciés de voir: je sui Joïe,
Dont tante gent fu esbahie.”
(vv. 7169-7174)

Este acto verbal es significativo luego del largo paréntesis de silencio sobre su identidad, y a partir de él la heroína ya estará habilitada para recuperar su integridad física y su estatuto real.

Producida durante las pascuas en Roma, el surgimiento de la palabra —la verdadera identidad— connota un renacimiento y una resurrección, figurada en el milagro de la recuperación de la mano, la pieza esencial y simbólica para la restitución de la identidad de Joïe. La tensión entre lo público y lo privado latente a lo largo de todo el *roman* a partir del enfrentamiento de dos esferas: lo social/masculino frente a lo privado/femenino se reordena en este *roman* una vez reencauzados los roles que la mirada incestuosa había subvertido en su fallido intento por hacer coincidir en un mismo personaje la figura de rey, padre y amante que desea. El acto público de la confesión revierte la situación inicial de pacto privado entre ambos progenitores.

En este capítulo hemos intentado describir el modo en que se construye la identidad de la heroína de nuestro *roman* que, entendemos, es en gran medida representativo del modelo general de inocente perseguida, fundamentalmente en función de su estatuto de texto fundacional. Los dos capítulos precedentes, uno dedicado al análisis de las formas de expresión y el otro a la representación de lo corporal, conforman los dos aspectos centrales en la constitución de esta identidad, que se completa en un plano a la vez simbólico y estructural.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La presente investigación estuvo orientada a estudiar —esto es, identificar sistematizar e interpretar— un modelo discursivo: el que define el prototipo de la heroína inocente perseguida en los textos literarios medievales, cuya representación está determinada por una estructura narrativa específica, la del doble exilio, y en cuya conformación intervinieron múltiples factores, tanto literarios como sociales y culturales. Esta circunstancia ha exigido un abordaje también múltiple que nos permitió evaluar, en el cotejo de tradiciones narrativas diversas pertenecientes al ámbito vernáculo, la incidencia, por ejemplo, de la cuestión doctrinal —omnipresente en la cultura del Medioevo—, indagar en los comportamientos sociales y examinar el estatuto de determinados recursos discursivos no lingüísticos, como la gestualidad y el lenguaje corporal, que intervienen en los sistemas de representación de los textos para conformar un modelo de mujer virtuosa.

Aunque ya no es costumbre en los estudios literarios restringir el foco del análisis al plano netamente textual, cuando la materia está integrada por textos medievales la perspectiva interdisciplinaria no es una elección sino un imperativo; por eso nuestra lectura se apoya y examina algunas de las que, entendemos, fueron las condiciones sociales y culturales sobre las que sentaron sus bases tales representaciones, además de los aspectos específicamente literarios, en una inevitable e incesante interrelación. Por tal motivo, para desplazarse por este campo heterogéneo de textos arraigados en una cultura lejana en el tiempo, nuestra lectura quiso estar provista de instrumentos que le permitieran reconocer intertextos —diálogos entablados en el seno de una comunidad textual— y ecos de posibles escenarios históricos y sociales, razón por la que hubo que apelar a una serie de

consideraciones de carácter sociológico, religioso y de historia social. Con todo, se trata de una lectura posible, un recorrido entre tantos otros que pueden formularse.

En el ámbito literario, nos propusimos, en primer lugar, organizar el corpus sobre la base de un criterio inédito: el modelo de heroína inocente perseguida, ya que entendemos que hasta el momento no hubo una sistematización que permitiera pensarlo como tal, y los textos que lo integran suelen ser referidos como “La doncella sin manos”, “Reinas calumniadas”, “Esposas perseguidas” sin mayor distinción, en una vaguedad terminológica que hasta el momento no había merecido la debida atención. En segundo término, fue necesario delinear un panorama previo de tradiciones textuales —sin duda parcial— en el que pudieran identificarse la presencia y el funcionamiento de composiciones vernáculas y religiosas que, a nuestro criterio, incidieron directa o indirectamente en el modelo, puesto que es precisamente ese *cruce* el que le da identidad a nuestro prototipo. La conjunción semántica de “esposa santa”, propia del esquema que describimos, reúne sintéticamente la referencia a dos universos culturales diferenciados pero que operan en sintonía, a veces indiferenciadamente: el religioso y el laico cortesano.

Asimismo, trazar algunas de las proyecciones del modelo heroico en los siglos posteriores a la Edad Media no solo nos brindó una dimensión de su alcance sino que, fundamentalmente, nos proporcionó elementos valiosos para la formulación y/o constatación de algunos aspectos de nuestro planteo desde un plano estructural: las etapas biográficas de la heroína y los motivos nucleares. Los cuentos de hadas de inocentes perseguidas reúnen características ideales para este propósito ya que se trata de elaboraciones literarias que, en un gesto semejante al de muchos relatos medievales, refuncionalizaron un esquema arquetípico de relato tradicional para adaptarlo a necesidades de circulación y recepción específicas. Las reflexiones teóricas que se realizaron en torno al corpus de relatos de inocentes perseguidas dentro de esta narrativa (nos referimos específicamente al número 52 de la publicación *Western Folklore* [1993] dedicado al debate acerca de si estos cuentos de hadas constituyen un género literario en sí mismo) pudieron echar luz sobre nuestro propio objeto y asimismo nos permitieron trazar una línea de continuidad desde distintas formas de la narrativa breve, fundamentalmente a partir de las colecciones

de cuentos medievales. Y es que en la configuración tipológica de la heroína perseguida propia de esta vertiente narrativa moderna podemos reconocer la inconfundible huella medieval, moldeada a partir de una combinación de formas de religiosidad, ideales, aspiraciones y preceptivas sociales que rigieron gran parte de la textualidad medieval.

Finalmente, la cuestión genérica —referida a la identidad femenina—, que está en el seno mismo de nuestro planteo, requiere una circulación específica por el interior de los textos y exige prudencia para evitar ubicuos clichés feministas con los que a veces tropieza la sociología moderna. El problema del género en el tema que nos ocupa trae consigo una serie de nociones más o menos implícitas: la misoginia medieval, las identidades genéricas establecidas desde el dogma cristiano, los avatares de la concepción misma del cuerpo y el alma femeninos —categorías que, por otra parte, no son tan unívocas, lineales ni estables como se las suele presentar—, por lo que debimos operar recortes a fin de circunscribir nuestro objeto y no incurrir, en lo posible, en generalizaciones inadecuadas. Por eso nuestro punto de anclaje fue preciso en tiempo y espacio: el *roman* de *La Manekine* de Philippe de Remi, primer ejemplar literario del modelo estudiado (norte de Francia, siglo XIII). Partiendo desde esta ubicación, histórica y geográfica, evaluamos antecedentes, confluencias y proyecciones.

I. Una cuestión de género

El conjunto de elementos que componen el modelo heroico de la inocente perseguida se manifiesta en cada nivel del texto, incluso en sus mismos cimientos, es decir, en su estructura: los núcleos sobre los que se sostiene la matriz narrativa remiten a los dos momentos clave en la constitución de la identidad femenina: el despertar sexual y la procreación. Se trata de instancias que, desde una mirada muy extendida en la sociedad medieval, resultan potencialmente *peligrosas* si no se regulan debidamente y que se hallan presentes de manera arquetípica en los relatos de iniciación femenina. La crisis que se atraviesa en esas etapas de la biografía se elabora en lo literario a partir de una situación de acecho que forzosamente deriva en el exilio. Alrededor de

la estructura bifronte trazada por una huida de la casa paterna primero y otra que la replica, idéntica, pero desde el hogar conyugal después, se pone a prueba una virtud ejemplar, representada físicamente mediante una belleza incomparable.

Ahora bien, en este punto de nuestro recorrido y dado que hacemos referencia a la estructura narrativa y a las “pruebas” que enfrenta la heroína, es lícito preguntarse cómo interfieren las cuestiones de “género” (*gender*) en las representaciones heroicas que asumen los diferentes géneros literarios (*genre*). El corpus de “La doncella sin manos” pudo adaptarse, como vimos, entre los siglos XIII y XV a géneros diversos, desde el *exemplum* a la *novella*, del *roman* francés (en verso o prosa) o el *romance* inglés al cantar de gesta (en verso o prosa), pasando por el *miracle* y otras obras dramáticas. El *roman courtois* de Philippe de Remi nos deja ver, en su misma construcción poética y narrativa, una perfecta conjunción de componentes textuales que se manifiesta, primero, en el cruce de tradiciones literarias (literatura cortés, hagiografía, leyenda popular, novela griega, etc.), pero que asimismo —y sobre todo— refleja la concreción de un modelo de heroína inédito hasta entonces en la letra escrita aunque sin duda venía forjándose con anterioridad, principalmente a partir de una visión conjunta acerca del rol social femenino que hermanó intereses laicos y religiosos del poder masculino.

Hemos observado que en las clasificaciones de género, en los catálogos al estilo del de Aarne-Thompson, en los compendios y en las historias de la literatura medieval no se presenta este corpus como tal sino que lo encontramos disperso, absorbido por otras categorías tipológicas, como por ejemplo, la de *roman gothique* que emplea Lydie Louison (2004) cuando analiza un corpus que incluye desde el *Roman de la rose*, *Jehan et Blonde*, *Galeran de Bretagne*, hasta *La Manekine* y el *Roman du comte d'Anjou*, o la de “romans d'aventures diverses” a la que recurre M. Zink (1990: 77). Por otra parte, M. Shepherd (1990: 17-18), quien analiza conjuntamente los dos *romans* de Philippe de Remi, *La Manekine* y *Jehan et Blonde*, también discute la categoría laxa de “roman realista” que comparten ambas composiciones con un grupo heterogéneo de textos, a menudo definidos negativamente en términos de desviación respecto del estándar artúrico. Pero la distinción entre héroes y heroínas no suele emplearse para establecer prototipos literarios, discriminación que para nosotros es

determinante, en la medida en que el modelo heroico, analizado desde nuestra perspectiva, determina otros niveles estructurales del relato. Nuestro primer paso será, entonces, puntualizar el uso particular de algunos géneros literarios que incorporó Philippe de Remi para la formulación de este modelo heroico.

Como hemos visto, los motivos estructurantes del relato: incesto/mutilación y calumnia se hilvanan, en el *roman* de *La Manekine*, en un orden causal y a la vez progresivo, en concordancia con una representación espacial que, demarcada por los dos exilios, corresponde a cada una de las etapas de la biografía heroica ya aludidas. Hemos señalado también que la reunión de los motivos correspondientes a la tradición cuentística del tipo 706 (*La doncella sin manos*) y la del 510 (*Piel de Asno*) se constata por primera vez en nuestro autor —y, a partir de él, también en muchos otros— pero claramente se trata de dos tradiciones que venían desarrollándose —y lo continuarán haciendo— de manera independiente. De este modo, más que hablar de convivencia de elementos de diferente origen (religiosos, cortesés, bizantinos y tradiciones folclóricas), como suele hacerse, debemos destacar la conformación de una equilibrada *conjointure* en el planteo estructural del *roman*. El valor de la cortesía, en el que hemos insistido, no se refleja en el texto de Philippe únicamente en la implementación de una serie de tópicos, que la crítica ha ido señalando (Harvey, 1997b; Castellani, 1990, entre otros), como la descripción de los torneos del rey de Escocia, la belleza de la dama, las bodas y los encuentros amorosos, etcétera, sino en la organización general del texto, como ha demostrado Gouttebroze (1989) cuando describe el modo en que los tres espacios donde transcurre todo el *roman* remiten a universos distintos: Hungría, el escenario de la endogamia en el que se plantea la cuestión del incesto; Escocia, el del amor y la cortesía, donde la elección es exogámica, y Roma, el espacio en el que se reconcilian estas dos tendencias contrapuestas. De acuerdo con este planteo, lo cortés, aunque colorea episodios dispersos, reconduce a un plano específico dentro de la trayectoria heroica y delimita en ella etapas trascendentes.

Claude Roussel (1998: 83) enfatiza en esta obra su carácter de “authentique roman courtois” que se destaca por una organización meticulosa respaldada en su “simetría estricta” (*idem*: 81). Ya nos hemos referido anteriormente a un concepto

clave que introdujo Chrétien en el prólogo de su primer *roman*: allí el autor contrapone una “mout bele conjunture” (ed. Fritz, 1992: 15, v. 14) al simple y llano “conte d’aventure” de juglares y *conteurs*. Aunque su materia (la historia) sea la misma, su *tratamiento* es diferente: hay una idea de composición que se hace visible en una particular cohesión de los elementos narrativos y en la armonía de las partes que integran una *totalidad* de sentido. La poética del autor *champenois*, erigida como un modelo literario desde la segunda mitad del siglo XII, plantea, en efecto, una articulación entre *sens* y *conjointure* que se materializa en el plano de la narración. Esta suele desencadenarse a partir de una *carencia* inicial cuya búsqueda o recuperación impulsa la salida del caballero de la corte. La salida estará pautada en núcleos que denominamos *aventuras* y estas se van encadenando para formar una serie progresiva —progresión que es también espacial— que el héroe transita hasta una resolución final, coronada por la recuperación u obtención del objeto perdido. El diagrama narrativo de los *romans* revela una cuestión más profunda que con frecuencia versa sobre la correspondencia entre la realización individual y la estabilidad social; la aventura es una herramienta que permite al narrador examinar esa relación y postular un vínculo orgánico entre el logro del héroe y la celebración de los valores grupales (Shepherd, 1990: 18).

Del mismo modo, en la constitución subjetiva de la heroína perseguida, la aventura —cuya forma espacial es el exilio— se plantea también como una instancia determinante entre esta y su relación con el mundo que la circunda. En ese tránsito la protagonista pone en acción —reafirmandolas— sus destrezas morales: su capacidad de resistir el acecho y la afrenta, conservar su castidad y contener la ira. Agente pasivo, la heroína recorre el espacio de la aventura, la mayoría de las veces, luego de haber sido literalmente *depositada* en una barca, un tonel o en un árbol por acción de un agente piadoso. Su *replieque* es la perfecta contrapartida del *desplieque* físico del varón en combate, y su capacidad para padecer tormentos la encamina hacia el campo semántico del *paciente*, es decir, de aquel cuyo cuerpo espera ser curado (cuerpo que es siempre concebido como manifestación exterior de una instancia trascendente). El conjunto de su accionar se halla en concordancia con virtudes tanto cortesas como religiosas, en un abanico que incluye la belleza, la mesura, la castidad y

la taciturnidad, obrando mancomunadamente. Por esto, el planteo cortés no debe ocultar otros aspectos que aparecen como trasfondo pero gobiernan el texto, tal la historia edificante que le da sustancia. Son la fe y la esperanza las virtudes que funcionan como una validación de todas las demás, como veremos.

M. M. Castellani (1990a) propone pensar el texto de Philippe de Remi como un *roman courtois* pero también, y fundamentalmente, como un *roman religieux*, basado sobre todo en la representación de la heroína. Las plegarias y el milagro que se opera en la protagonista le imprimen un carácter marcadamente devocional, pese a que también puede reconocerse el factor religioso en el manejo de la temporalidad (basada en las fiestas cristianas). Según la medievalista, se trata de “un roman exemplaire par son sujet comme par l’attitude de sa principale héroïne devant les épreuves qu’elle rencontre” (1990: 211). Ciertamente, las pruebas de la heroína tienen una función edificante, y el autor es explícito al respecto en el epílogo cuando se refiere a la enseñanza de su composición.

Par ce rommans poés savoir
Vous ki le sens devés avoir,
Que en cascune necessité
C’on a en sa carnalité,
Ne se doit on pas desperer
Mais tous jours en bien esperer
Que de çou qui griafment nus point
Nous remettra Dix en bon point.
(vv. 8529-8536)

Y continúa:

Se vous tentation avés
Ou aucun grief en vous savés,
Prendés garde a la Manequine,
Qui en tant d’anuis fu si fine
Que par deus fois fu si tentee,
N’onques puis n’eut cuer ne pensee
De cheoir en nul desespoir,
(vv. 8543-8550)

La Manekine se propone así como un ejemplo de esperanza al que debemos recurrir en momentos de desolación. Se trata de una cualidad que el cristianismo enarboló,

junto con la fe y la caridad, como virtud teologal, es decir, una virtud relacionada directamente con Dios y que como tal opera sobre un plano inmaterial de la realidad: mientras que la fe versa sobre lo que no se ve, la esperanza actúa sobre lo que no se tiene. Ahora bien, si para la religión de Cristo fue esta (la esperanza) una cualidad inapelablemente elevada, ascenderla a ese rango constituyó en cierta forma una postura revisionista por parte del cristianismo, ya que en la Antigüedad, en la medida en que implica una actitud pasiva frente al acontecimiento que golpea, esta fue valorada negativamente. Del latín *sperare*, ‘esperar’, la esperanza fue el único ¿mal? del mundo que lograron contener en la jarra de Pandora cuando esta se cerró en forma repentina.

Nuestra mirada no puede soslayar, entonces, el sesgo ejemplificador del *roman* de Philippe, como tampoco el impacto de la tradición ejemplar en la conformación del corpus estudiado y en nuestro propio *roman courtois*. Si la literatura —el relato, las historias— permite dar cuerpo a un mensaje religioso a veces difícil de aprehender, el *exemplum* se perfiló como una de las herramientas más eficaces de las que estuvo provisto el hombre de Iglesia para la instrucción de los laicos. Tal como lo formulan Claude Bremond y Jacques Le Goff en el volumen de la *Typologie* correspondiente a *L'exemplum* (1982: 85), “La constitution et l’usage des *exempla* reposent ainsi sur une véritable anthropologie, ou du moins sur le sentiment qu’ont les clercs d’une certaine spécificité de la culture du ‘peuple’”.

Tertuliano (ca. 160-ca. 220) introdujo, adaptándolo al cristianismo, el ejemplo antiguo en el Medioevo y, a fines del IV, Ambrosio fue el primero en recomendarlo para la predicación. Hacia mediados del siglo XIII los repertorios de *exempla* comienzan a multiplicarse en forma de colecciones, y ese apogeo dura aproximadamente un siglo, ya que a mediados del XIV, el número se reduce de manera considerable (Bremond, 1982: 59). Los sistemas clasificatorios de estas colecciones (Vincent de Beauvais, Jean Gobi y el *Alphabetum narrationum*), a partir de rúbricas ordenadas alfabéticamente, nos señalan un uso concreto para facilitar su inserción de acuerdo con una temática específica en la práctica de la predicación. En su misma evolución como género literario, en la serie de transferencias y transformaciones, el *exemplum* nos marca el paso de la predicación a una lectura ya desligada de usos

didácticos o doctrinales. Muchos de los ejemplos se fusionaron con tradiciones literarias diferentes, “mais ce transfert n’intervient pas sans une transformation profonde de la forme et de la fonction du récit: les actions n’y sont plus soumises à des modèles préétablis contraignants, la finalité spirituelle de l’*exemplum* cède la place à une morale du comportement laïcisée, ou disparaît au profit de la seule anecdote” (*idem*: 64-65).

Colecciones de cuentos enmarcados como los *Canterbury tales* y el *Decameron* supieron capitalizar la tradición ejemplar y reorientarla en un sentido completamente nuevo. Como describe Gloria Chicote (2006: 17), son “resultado de una tradición cultural común, en la que es posible destacar tres ejes interactuantes: el peso de la formación clerical, la presencia del dogma cristiano y la influencia del universo tradicional vernáculo”. Italia e Inglaterra encabezaron, desde este punto de vista, una tradición nueva dentro de la narrativa breve, “una construcción ficcional que, aunque no exenta de diferentes grados de transmisión doctrinal, nos orienta hacia una nueva concepción del rol de la literatura en su interacción con la cultura en la que está inmersa” (*idem*: 18).¹ Dando cobijo a tradiciones múltiples y facilitando la reorganización de los materiales heterogéneos que conformaron su sustrato, las colecciones de cuentos desempeñaron un papel decisivo en la pervivencia del corpus en el mundo moderno en la forma de cuento de hadas. Se convirtieron así en un campo fecundo de proliferación de relatos que pudieron adaptarse a nuevas exigencias literarias. Como sugiere Bacchilega (1993), el cuento de hadas, en su larga evolución, se fue consolidando como género tras apropiarse de motivos, esquemas narrativos y signos del folclore, adornándolos y combinándolos con elementos pertenecientes a otros géneros escritos. Esta narrativa presenta la particular ventaja de brindarnos, como un producto elaborado literariamente, un tejido de tradiciones orales y escritas en la literatura moderna.

Pero, como quedó demostrado en nuestro capítulo 4, sobre la pervivencia del corpus, su magnitud y alcance no podrían explicarse por una única vía: la evolución de los relatos ha tomado caminos múltiples, ramificaciones, aculturaciones de toda

¹ Cambio que se opera principalmente sobre la base de tres recursos: el empleo de marcos de validación realista, el distanciamiento de la tradición ejemplar y un aumento progresivo del peso autorial (Chicote, 2006: 18).

clase, y apenas podemos señalar algunos recorridos a partir de posibles parentescos entre los textos escritos que se conservaron. La ejemplaridad dejó, sin embargo, su impronta profunda en toda la tradición narrativa de inocentes perseguidas, pero introdujo en ella una modificación novedosa: en el siglo XIII la imagen modélica amplió su rango, ya no se limitaba a las santas y/o vírgenes ni a los muros del claustro, la mujer ejemplar pasó a ser la casada y combinó los atributos de la santa con los de la dama cortés.

II. Educar a las mujeres en la virtud

El nacimiento progresivo de la individualidad del hombre medieval, a partir del siglo XII (C. Morris: 1987), ha dejado su huella tanto en la experiencia literaria (por ejemplo, en la difusión de la lectura silenciosa, la indagación psicológica y el retrato de los personajes, entre otros) como en las diferentes formas de la religiosidad (como la devoción privada y el desarrollo de la introspección). Afirma Georges Duby (1998: 68) que “En el siglo XII, el cristianismo ya no es tanto cuestión de rito, de observancia, como de conducta, de moral. La expansión de las prácticas de la penitencia íntima torna más acuciante la pregunta por el pecado y por su lugar exacto”. Con Abelardo, la cuestión del pecado se ha trasladado desde el acto en sí hacia la intención o no de pecar, es decir, a la elección consciente de permanecer en la virtud por parte del individuo. La práctica de la confesión implica, por su parte, un gesto de introspección y una reflexión sobre el pecado. De este modo, el foco se ha corrido hacia aspectos internos como el arrepentimiento más que a las formas externas de la expiación, ya que finalmente “lo que caracteriza la época medieval, además de la aparición de la penitencia pública (...) es la aparición de formas penitenciales individuales” (Casagrande y Vecchio, 2003: 643).

Las nuevas concepciones de interioridad humana y sus manifestaciones externas en la práctica religiosa dejan en evidencia una tensión entre moral pública y privada, y la idea misma del pecado busca su lugar definitivo en una situación intermedia entre los confines morales del individuo y las consecuencias sociales que acarrea su accionar. Estas cuestiones parecen una preocupación visible en los relatos

de inocentes perseguidas que emergen durante el siglo XIII. En *La Manekine*, por caso —que, como describe David Wrisley (1994: 583) surge en un momento preciso de vulgarización de temas procedentes de la predicación o de reflexión teológica—, la cuestión del pecado se presenta como un cruce entre el deseo incestuoso del padre (nunca consumado), la doctrina religiosa y los intereses dinásticos. La representación de la heroína, en cuyo cuerpo tendrá lugar la expiación del pecado, responde a un prototipo común al de otras muchas santas que, careciendo de voz y de palabra, transforman su cuerpo en un espacio en el que pueda inscribirse el rechazo del pecado y a su vez en un símbolo asimilable a la figura de Cristo.

Caroline Walker Bynum (1992) asegura que, pese a que el cristianismo desde su surgimiento tuvo un vínculo particular con lo corporal —edificado como está sobre la base de la encarnación de Dios—, en el XIII esta relación con el cuerpo adquirió una nueva significación, fundamentalmente a través del fenómeno de la *imitatio Christi*, el cual pudo reflejarse mayormente en las prácticas devocionales de las mujeres. Apropiándose de los símbolos asociados a la nutrición y al cuerpo, las místicas de los siglos XIII y XIV plantean nuevos modelos de feminidad: “sus cuerpos debilitados y sufrientes, a semejanza del cuerpo debilitado y sufriente de Dios, representan de un modo más acertado la imagen misma de la humanidad” (Boesch Gajano, 2003: 717).

Sin embargo, como hemos insistido, en nuestro recorrido podemos reconocer trazos de numerosas producciones tanto religiosas como laicas que dejaron su impronta en la conformación de la heroína inocente perseguida. Por un lado, la santa, figura “semejante y a la vez diferente” del devoto común (Birge Vitz, 1987: 398), promoviendo veneración y admiración pero también, y sobre todo, como una propuesta a imitar (Gearly, 15); la dama cortés, por su parte, que se alza como un paradigma de belleza y moderación. Ambos modelos quedan aunados, en cuanto a las aspiraciones morales que representan, en la figura de la “esposa santa”.

Al analizar la posición social y cultural de la mujer en el siglo XII europeo, la historiadora Adeline Rucquoi (1995: 22) llama la atención, en primer lugar, sobre el hecho de que fue en ese periodo cuando la Iglesia logró imponer el matrimonio como sacramento; fue entonces cuando empezó a ahondarse ese entrecruzamiento que trasladaba los atributos de la santa a la dama casada. El resultado fue la emergencia,

en el XIII, no solo de un rango más amplio de figuras para la devoción femenina —las vinculadas con las órdenes mendicantes y toda una serie de religiosas como canonesas, beguinas, terciarias, reclusas y peregrinas—, sino de un fenómeno absolutamente nuevo como fue la santificación de mujeres casadas. “Hasta el siglo XII incluso, prácticamente todas las mujeres canonizadas por la Iglesia fueron abadesas o monjas”, desde Aldegonda (siglo VIII) hasta Hildegarda de Bingen (XII), confirma Rucquoi. Los modelos de ejemplaridad femenina, a partir del siglo XIII, ponen de manifiesto, entonces, una suerte de secularización de la santidad. Llama la atención la serie de transposiciones discursivas y rituales que se operan alrededor de la monja en su estatuto de “esposa de Dios”, pero a su vez cómo los votos de castidad, la obediencia absoluta o la taciturnidad se trasladan al interior del matrimonio laico.

Ahora bien, todo el tejido discursivo alrededor del cual se ha desarrollado este modelo de representación cultural y literaria de la heroína inocente perseguida parte de la inconfundible voluntad del hombre de doblegar la identidad femenina y ensalzar los propios atributos varoniles. En este sentido, Roberta Krueger (2000: 137), al tratar las cuestiones de *género* en el *roman* francés medieval, señala una paradoja dentro de la cultura cortés. Dice la estudiosa que si prestamos atención a los roles de mujeres representados en la literatura, nos encontramos con retratos de la subjetividad femenina a la vez ambiguos y complejos: ella es centro de atención pero desempeña un papel marginal en las reglas de un juego escrito por hombres. Ávidas receptoras de los relatos, las mujeres fueron también activas promotoras de gran parte de la producción de textos, ya que muchos centros literarios cortesanos contaron con su patronazgo; sin embargo, difícilmente las imágenes construidas en las ficciones puedan identificarse con su verdadero ser femenino ni representar sus ideales o sus pensamientos. Aun haciendo un ejercicio de imaginación histórica, no podremos desarticular, para aprehenderla, esa compleja trama de discursos en la que se mezclan credos religiosos e intereses materiales concretos, se reflejan hábitos y aspiraciones, identidades de género o de clase, y se proyectan valores culturales a veces muy sesgados por la pluma que los escribe.

III. Inocencia y culpabilidad

"Femina sordida, femina perfida, femina fracta"
De Contemptu Feminae,
Bernat de Morlas (ca. 1145)

La misoginia medieval es herencia de la Antigüedad, ya desde los griegos, con exponentes como Hesíodo y Simónides, quien en su *Yambo de las mujeres* enumera diez tipologías femeninas creadas por los dioses, todas ellas defectuosas con la única excepción de la "mujer-abeja": "La *mélissa* es ante todo el modelo de las virtudes domésticas: la esposa virtuosa a la que todas las demás ayudan a cincelar" (Mosse, 1990: 111-112). Juvenal, en su sátira VI "acusa a las matronas romanas de todo tipo de fealdad física y moral" y ofrece así "un importante modelo para el escarnio general de las mujeres que se había de cultivar en varias literaturas europeas sobre todo entre los siglos XIII y XV" (Archer y De Riquer, 1998: 91-92). El medievalista Claude Roussel (2012: 179) efectúa un esmerado repaso por los lugares comunes de la misoginia medieval corrientes en muchos textos medievales: "todas las mujeres son viciosas, sobornables, avaras, codiciosas, inconstantes, hipócritas, mentirosas"... "Femina nulla bona"...

Desde la mirada medieval, que tiene a Eva como paradigma fundacional del linaje femenino, la noción de culpabilidad es parte constitutiva de la identidad de toda mujer. En este sentido, Danielle Régnier-Bohler (1986: 475) analiza el estatuto femenino en términos de los sintagmas falta/fantasma - mujer culpable / mujer *fantasmada* - mujer desmembrada/mujer exiliada, atrapada como se halla entre las "fluctuantes frontières qui enserrent la femme dans une *représentation* symbolique des perturbations dont, au sein de la communauté, elle sait *être coupable*". La historiadora describe algunos de los ejes sobre los cuales se ordena tal culpabilidad mediante una gestualidad que deja aflorar lo no-dicho. Siguiendo esta línea, Régnier-Bohler analiza los manuales de La Tour Landry como una gramática destinada a la mujer, en un sentido doble: como una organización estructurada y como una norma, que asigna a la mujer una función amenazante. El cuerpo femenino aparece como una *totalidad culpable* (*idem*: 477), circunstancia que podemos ver reflejada, a partir del

siglo XIII, en los relatos de inocentes perseguidas. “Privilegiée par l’ambiguïté, la femme apparaît comme l’objet du manque de lumière et de vérité, comme l’objet privilégié du *doute*”, potencialmente acusada de haber cometido una grave falta. En la “semiología del cuerpo culpable” se conjugan obsesiones y estructuras fantasmáticas sobre la mujer y su deseo, y de los que los sermones de predicación y los libros de edificación son modalidades históricas. Griselda es el lugar mismo donde se expresa la ideología de la sumisión casi providencial de la mujer al hombre: “Dépouillée des signes de l’ascension sociale, des prolongements d’elle-même que sont ses deux enfants, réduite à elle-même, ne gardant que sa chemise, prix de sa virginité: le démembrement docile auquel se prête Grisélidis est une réponse aux fantasmes de l’agression dont la femme, en d’autres lieux, en d’autres textes, se rend coupable” (*idem*: 497).

El rol *narrativo* de Salomé, la partera incrédula de los Apócrifos, no se corresponde, en la representación literaria, con el de la Manekine, a pesar de que ambas pierden su mano. Su figura equivale, por el contrario, a la de la *male dame* que acusa a la heroína de un nacimiento monstruoso, ya que aquella, como esta, descrece de la inocencia de María, sometiéndola a la prueba más humillante, luego de lo cual es castigada. El relato legendario nos señala la injusta acusación a la Virgen, de quien se sospechaba estaba *manchada* o era *impura*, como bien señala Carmiña Navia Velasco (2007: 46): “María sale inmune de la prueba, lo que la coloca del lado de la pureza e inocencia, pero de otro lado es sometida a la humillación que la prueba en sí misma conlleva”. La demostración de inocencia también está enunciada en la Biblia (Núm. 5, 11-31), donde se describe una serie de fórmulas que el marido debe practicar frente a su esposa si sospecha de posibles conductas adúlteras. Continuando con su análisis, sostiene Régnier-Bohler (1986: 480):

Dans le grand dossier des transgressions féminines, les jeux relativement pervers des récits, très particulièrement à partir du XIII^e siècle, font de la femme un être “coupable” et une victime “innocente” mais condamnée. Privilegiée par l’ambiguïté, la femme apparaît comme l’objet du manque de lumière et de vérité, comme l’objet privilégié de doute. Vue comme coupable, censée avoir commis une faute grave, elle est l’être accablé dont l’innocence ne se prove qu’au prix de grandes difficultés, être d’ombre, coupable et innocente d’un meurtre, coupable et innocente du viol subi, coupable et innocente d’adultère...

Inocencia perseguida. El sintagma encierra una ambigüedad emblemática: por un lado, lo perseguido, lo buscado, en sentido positivo, como un objetivo a alcanzar; por otro, la persecución, esencialmente injusta porque su objetivo es la inocencia. ¿Cuál es, en definitiva, la inocencia que se *persigue*: aquella tan anhelada por la Iglesia cuando defiende el valor supremo de la castidad o la que busca la mirada masculina, deseosa de apoderarse del tesoro máspreciado? En el centro de esa encrucijada, nuestra heroína tantea cauces por los cuales huir. Una huida sin tregua la determina y la recorre, en su identidad, siempre desplazada, su voz elusiva, el cuerpo móvil, huye hacia un destino heroico, se escurre sin dejar huellas de enfrentamientos armados sino de combates emprendidos desde las profundidades de su existencia femenina.

APÉNDICES

I

MOTIVOS FRECUENTES EN LOS CUENTOS DE INOCENTES PERSEGUIDAS

- B131.2.** Pájaro revela la traición
- D815.1.** Objeto mágico recibido de la madre
- D1050.1.** Ropa producida por la magia
- D1111.1.** Carro producido por la magia
- D1121.** Barca mágica
- D1311.2.** Espejo contesta las preguntas
- D1323.1.** Espejo clarividente mágico
- E323.2.** Madre muerta regresa para ayudar a la hija perseguida
- E782.1.** Manos restauradas
- F1033.** Persona vive sin comida o bebida por un año (o más)
- F311.1.** Madrina hada
- F852.1.** Ataúd de vidrio
- H13.** Reconocimiento por oír conversación. Persona que no se atreve a revelarse directamente así atrae la atención y el reconocimiento
- H36.1.** Prueba de la zapatilla
- H57.5.** Reconocimiento por las manos artificiales
- H71.1.** Estrella en la frente como señal de nobleza
- H94.** Reconocimiento por anillo
- H111.** Identificación por el vestido
- H151.5.** Heroína llama la atención por sus sugerencias de humilde; sigue el reconocimiento
- H151.6.** Heroína de disfraz servil descubierta en su ropa hermosa; sigue el reconocimiento
- H151.6.2.** Reconocimiento por la imperfección del disfraz

H934.3. Tareas asignadas por la madrastra
H1010. Tareas imposibles
H1092. Tarea: hilar una cantidad imposible en una noche
IS51. Suegra cruel
K1816.0.2. Muchacha en disfraz servil en la corte del amante
K1821.9. Disfraz cubierta de madera
K1831. Sirve con nombre falso
K1837. Disfraz de mujer en ropa masculina
K1911. Novia falsa (novia sustituta)
K1911.2.2.1. Novia legítima vive en el vientre del pez
K1911.3.1. Sustitución de la novia falsa revelada por el animal
K2110. Las calumnias
K2110.1. Esposa calumniada
K2111. La acusación falsa
K2112. Mujer calumniada como adúltera (ramera)
K2115. Calumnia del nacimiento del animal
K2116.1.1. Mujer inocente acusada de matar a sus hijos recién nacidos
K2117. Esposa calumniada: la carta sustituida (el mensaje falsificado)
K2150 Inocente pasa como culpable intencionalmente por un tercero
K2155.1. Sangre untada en un/a inocente le provoca una acusación de asesinato
K2155.1.1 Sangre en un cuchillo provoca en un/a inocente acusación de asesinato
K2211.1. Cuñado alevoso
K2212. Hermana alevosa
K2212.1. Hijastras alevosas
K2212.2. Cuñada alevosa
K512. Verdugo compasivo
K512.2. Verdugo compasivo: corazón sustituido.
K521.1. Huida vistiendo en piel de animal (pájaro, humano)
L162. Heroína humilde se casa con el príncipe (rey)
L52. Hija menor abusada
L55. Heroína hijastra
M255. Promesa del lecho mortuario con relación a la segunda esposa
M312.4. Profecía: belleza magnífica de la muchacha
N711.1. Rey (príncipe) se encuentra con la doncella en el bosque (árbol) y se casa con ella

N711.6. Príncipe ve a heroína en el baile y se enamora de ella
N711.3. Héroe se encuentra con la doncella en el jardín (mágico)
N712. Príncipe ve a la heroína por primera vez cuando sale del cajón donde está escondida
N810. Ayudantes sobrenaturales
N815. Hada de ayudante
Q261. Traición castigada
Q451.1. Manos cortadas como castigo
Q482.1. Princesa sirve como doméstica
R41.2. Cautiverio en la torre
R45. Cautiverio en el montículo (cueva, colina hueca)
S11. Padre cruel
S11.1. Padre mutila a los hijos
S12. Madre cruel
S142. Persona echada al agua y abandonada
S143. Abandono en el bosque
S144. Abandono en el desierto
S160.1. Automutilación
S161. Mutilación de las manos (brazos)
S165. Mutilación: sacar los ojos
S211. Hijo vendido al diablo
S222. Hombre promete (vende) a su hijo a fin de salvarse del peligro o de la muerte
S301. Niños expuestos
S31. Madrastra cruel
S322. Niños abandonados (echados fuera) por pariente enemigo
S322.1.2. Padre echa a la hija cuando no quiere casarse con él
S322.2. Madre celosa echa a la hija
S410. La esposa perseguida
S411. Esposa desterrada
S430. Disposición de la esposa desechada
S431.1. Esposa e hijo expuestos en el barco
S432. La esposa desechada echada al agua
S451. La esposa echada por fin unida con el esposo y los hijos
S51. Suegra cruel
S52. Suegro cruel

T311.1. Huida de la doncella para escaparse del matrimonio

T327. Mutilación para evitar al amante

T327.1. Doncella envía a su amante (hermano) lascivo sus ojos (manos, pechos) que ha admirado

T381. Virgen encarcelada para que no tenga conocimiento de los hombres

T410. Incesto

T411.1. Padre lascivo

Z65.1. Rojo como la sangre, blanco como la nieve

II

FRAGMENTOS DE TEXTOS DE “LA TRADICIÓN RELIGIOSA” (CAPÍTULO 2)



Maître de Spitz, “Nativité”, libro de horas (ca. 1420), ms. fr. 57, fol. 84, P. Getty Museum.

Protoevangelio de Santiago

XIX

2. Al llegar al lugar de la gruta se pararon, y he aquí que esta estaba sombreada por una nube luminosa. Y exclamó la partera: “Mi alma ha sido engrandecida hoy, porque han visto mis ojos cosas increíbles pues ha nacido la salvación para Israel”. De repente, la nube empezó a retirarse de la gruta y brilló dentro una luz tan grande, que nuestros ojos no podían resistirla. Esta por un momento comenzó a disminuir hasta tanto que apareció el niño y vino a tomar el pecho de su madre, María. La partera entonces dio un grito diciendo: “Grande es para mí el día de hoy ya que he podido ver con mis propios ojos un nuevo milagro”.

3. Y, al salir la partera de la gruta, vino a su encuentro Salomé, y ella exclamó: “Salomé, Salomé, tengo que contarte una maravilla nunca vista, y es que una virgen ha dado a luz; cosa que, como sabes, no sufre su naturaleza”. Pero Salomé repuso: “Por la vida del Señor, mi Dios, que no creeré tal cosa si no me es dado introducir mi dedo y examinar su naturaleza”.

XX

1. Y, habiendo entrado la partera, le dijo a María: “Disponte, porque hay entre nosotras un gran altercado con relación a ti”. Salomé, pues, introdujo su dedo en la naturaleza, mas de repente lanzó un grito, diciendo: “¡Ay de mí! ¡Mi maldad y mi incredulidad tienen la culpa! Por tentar al Dios vivo se desprende de mi cuerpo mi mano carbonizada”.

//...//

3. Y apareció el ángel diciéndole: “Salomé, Salomé, el Señor te ha escuchado. Acerca tu mano al Niño, tómalo y habrá para ti alegría y gozo”.

4. Y se acercó Salomé y lo tomó, diciendo: “Le adoraré porque ha nacido para ser el gran rey de Israel”. Mas de repente se sintió curada y salió en paz de la cueva.

(ed. Santos Otero, 2006: 161-164)

Evangelio de Pseudo Mateo

XIII¹

3. Hacía rato que José se había marchado en busca de comadronas. Mas, cuando llegó a la cueva, ya había alumbrado María al Infante. Y dijo a ésta: “Aquí traigo dos parteras: Zelomi y Salomé. Pero se han quedado a la puerta de la cueva, no atreviéndose a entrar por el excesivo resplandor que la inunda”. Oyendo estas palabras María, se sonrió, mas José le dijo: “No te sonrías. Sé más bien prudente, no sea que luego vayas a necesitar algún remedio”. Y mandó que una de ellas entrara dentro. Entró Zelomi y dijo a María: “Permíteme que te palpe”. Y cuando se lo hubo permitido María, exclamó diciendo a grandes voces: “¡Señor, Señor, misericordia! Jamás se ha oído ni ha podido caber en cabeza humana que estén henchidos los pechos de leche y que haya nacido un infante dejando virgen a su madre. Ninguna polución de sangre en el nacido. Ningún dolor en la parturienta. Virgen concibió, virgen dio a luz y virgen quedó después”.

4 La otra comadrona, llamada Salomé, al oír esto, dijo: “No creeré jamás lo que oigo, si yo misma en persona no lo compruebo”. Y se acercó a María, diciéndole: “Déjame que palpe para ver si es verdad lo que acaba de decir Zelomi”. Asintió María, y Salomé extendió su mano, pero ésta quedó seca nada más tocar. Entonces la comadrona empezó a llorar vehementemente en la fuerza de su dolor y estaba desesperada diciendo a voz en grito: “¡Oh Señor! Tú sabes que siempre me he mantenido en tu santo temor y que me he dedicado a asistir a los pobres sin percibir recompensa alguna, sobre todo cuando se trataba de viudas y huérfanos, y que jamás he despedido a ningún menesteroso con las manos vacías. Y he aquí que por mi incredulidad he quedado reducida a la miseria, al atreverme a tocar a tu virgen”.

¹ 3. Iam enim dudum Ioseph perrexerat ad quaerendas obstetrices. Qui cum reuersus esset ad speluncam, Maria iam infantem genuerat. Et dixit Ioseph ad Mariam: “Ego tibi Zelomi et Salomen obstetrices adduxi, quae foris ante speluncam stant et prae splendore nimio huc introire non audent.” Audiens autem haec Maria subrisit. Cui Ioseph dixit, “Noli subridere, sed cauta esto, ne forte indigeas medicina.” Tunc iussit unam ex eis intrare ad se. Cumque ingressa esset Zelomi, ad Mariam dixit: “Dimitte me ut tangam te.” Cumque permisisset se Maria tangi, exclamauit uoce magna obstetrix et dixit: “Domine, Domine magne, miserere. Numquam hoc auditum est, nec in suspicionem habitum, ut mamillae plenae sint lacte, et natus masculus matrem suam uirginem ostendat. Nulla pollutio sanguinis facta est in nascente, nullus dolor in parturiente. Virgo concepit, uirgo peperit, uirgo permansit.”

4. Audiens hanc uocem alia obstetrix nomine Salome dixit: “Quod ego audio, non credam, nisi forte ipsa probauero.” Et ingressa Salome ad Mariam, dixit, “Permitte me ut palpem te et probem utrum uerum dixerit Zelomi.” Cumque permisisset Maria ut eam palparet, misit manum suam Salome. Et cum misisset et tangeret, statim aruit manus eius, et prae dolore coepit flere uehementissime et angustiari et clamando dicere, “Domine, tu nosti quia semper te timui, et omnes pauperes sine retributione acceptionis curaui, de uidua et orphano nihil accepi, et inopem uacuum a me ire nunquam dimisi. Et ecce misera facta sum propter incredulitatem meam, quia ausa fui temptare uirginem tuam.”

5. Cumque haec diceret, apparuit iuxta illam iuuenis quidam valde splendidus dicens ei: “Accede ad infantem et adora eum et continge de manu tua, et ipse saluabit te, quia ipse est Saluator saeculi et omnium sperantium in se.” Quae confestim ad infantem accessit, et adorans eum tetigit fimbrias pannorum, in quibus infans erat inuolutus, et statim sanata est manus eius. Et exiens foras clamare coepit et dicere magnalia uirtutum quae uiderat et quae passa fuerat, et quemadmodum curata fuerat, ita ut ad praedicationem eius multi crederent.

5. Dicho que hubo esto, apareció a su lado un joven todo refulgente, que le dijo: “Acércate al Niño, adórale y tócale con tu mano. Él te curará pues es el Salvador del mundo y de todos los que en Él ponen confianza”. Ella se acercó al Niño con toda presteza, le adoró y tocó los flecos de los pañales en que estaba envuelto. Y al instante quedó su mano curada. Y, fuera ya de la gruta, empezó a pregonar en alta voz las maravillas y la virtud portentosa que había obrado en ella al realizarse su curación. Y muchos, al oír su predicación, quedaron convencidos.

(ed. Santos Otero, 2006: 202-204)

Evangelio Armenio de la Infancia

IX

3. Y nuestra primera madre entró en la caverna, tomó al niño en sus brazos, y lo acarició con ternura. Y bendecía a Dios porque el niño tenía un semblante resplandeciente. (...) Y de pronto vio a una mujer llamada Salomé, que procedía de la ciudad de Jerusalén. Y, yendo a ella, le dijo: “Te anuncio una feliz y buena nueva. En esta gruta, ha traído al mundo un hijo una virgen que no ha conocido en absoluto varón”.

4. Y Salomé repuso: “Me consta que toda la ciudad de Jerusalén la ha condenado como culpable y digna de muerte. Y, a causa de su vergüenza y de su deshonra, ha huido de la ciudad, para venir aquí. Y yo, Salomé, he sabido, en Jerusalén, que esa virgen ha dado a luz un hijo varón, y he venido gozosa para verlo”. Nuestra primera madre Eva dijo: “Es cierto, y, sin embargo, su virginidad es santa, y permanece inmaculada”. Salomé preguntó: “¿Y cómo has podido enterarte de que continúa en estado virginal, después del parto?”. Eva contestó: “Cuando entré en esta gruta, vi una nube luminosa que se cernía por encima de ella, y se oía, en las alturas, un rumor de palabras, con las que el numeroso ejército de coros espirituales de los ángeles bendecían al Altísimo, y exaltaban su gloria. Y, hacia el cielo, se elevaba como una niebla brillante”. Salomé le dijo: “Por la vida del Señor, que no creeré en tus palabras, antes de ver que una virgen que no ha conocido varón ha traído un hijo al mundo, sin concurso masculino”. Y, penetrando en la caverna, nuestra primera madre dijo a María: “Disponte, porque es preciso, a que Salomé te ponga a prueba y corrobore tu virginidad”.

5. Y, cuando Salomé entró en la caverna y, extendiendo la mano, quiso acercarla al vientre de la Virgen, súbitamente una llama, que brotó de allí con intenso ardor, le quemó la mano. Y, lanzando un grito agudo, exclamó: “¡Malhaya yo, miserable e infortunada, a quien mis faltas han extraviado gravemente! ¿Quién ha producido en mí este horror? Porque he pecado contra el Señor, he blasfemado de él, y he tentado al Dios vivo. ¡He aquí que mi mano se ha convertido en un fuego ardiente!”.

6. Pero un ángel, que estaba cerca de Salomé, le dijo: “Extiende tu mano hacia el niño, aproxímalas a él, y quedarás curada”. Y, cayendo a los pies del niño, Salomé lo besó, y tomándolo en sus brazos, lo acariciaba, y decía: “¡Oh, recién nacido, hijo del Padre grande y poderoso, niño Jesús, Mesías, rey del señor, redentor, ungido del Señor” (...).

7. Salomé añadió a estas palabras otras parecidas, y, en el mismo momento, su mano quedó curada. (...)

(ed. O. García, 1996: 178-180)

“María”, de Hrotsvitha de Gandersheim

Sed mater subito cunctis veneranda, Maria,
Collocat angusto praesepe membra tenella
Christi, panniculis regem volvendo perennem.
Et pius interea Joseph, digressus ab illa,
Mox obstetrices secum duxit mulieres,
Quae Zelemi, Salome fuerant de nomine dictae.
Sola sed ingreditur Zelemi Salomeque veretur
Tangere speluncam pedibus splendore repletam,
Mox quoque virgineum Zelemi tractans pie
[partum,
Exclamans, signi, dixit, bene credula tanti:
„Quid sibi non nuptae partus vult iste novellus?
„Editus ecce puer regali germine nuper
„Conjugis expertem bene declarat fore maltrem.
„Atque parens virgo natum lactat pie sola,
„Uberibus castis de coelo jure repletis.
„Non dolor est matri, nec est maculatio proli:
„Ordine divino fieri sed talia credo.

Hanc Salome vocem spernens, non ficta
[loquentem,
Dixerat, auditis sese non credere verbis,
Ni probet ipsa sacram palma tangendo Mariam.
Hinc ingressa suam coepit protendere dextram,
Audacter castam tentans palpare Mariam,

Sed talis poenam confert audacia dignam,
Dextraque continuo temptatrix debilitata
Ingenti certe cruciatur jure dolore.
Tunc Salome, clamans animo subtristis amaro,
Defectum dextrae subitum deflevit adimptae
Moreque Judaico proprium meritum recitando
Necnon, justitia sat confidens simulata,
Talia celsithrono fertur dare verba dolendo:
„Testis cunctorum consolatorque laborum,
„Tu scis, praeceptis fueram quod sedula legis,
„Quodque tui causa semper fueram bene larga
„Pauperibus cunctis, lectis de finibus orbis,
„Qui moerens venit, de me quoque laetior ivit,
„Et nunc pro meritis patior damnum grave
[tantis!“
Cui mox apparens juvenis praelucidus inquit
„Panniculos pueri solummodo tange tenelli,
„Accedens istas ad regales cito cunas,
„Ipseque majori te restituet sanitati.“
Haec ubi jussa sibi, sequitur solamina dantis :
Tangendo minimum pannorum denique filum
Sensit, se subito salvam fore corpore toto,
Et grates Domino reddebat voce canora,
Qui sibi dignatus talem conferre salute

(vv. 585-629, ed. K. Barack, 1900: 26-27)

De obstetricibus virginis Marie

Veniunt et obstetrices, que fuerant vocate,
Rachel atque Salome et virginis beate
Partum vident sine signis parturitionis,
Que solent esse feminis, et pollutionis.
Scrutantes eam nulla signa sanguinis viderunt,
Que tamen communiter fore consueverunt
Cunctis mulieribus ex fragilitate
In partu cuiuslibet seu nativitate.
Aspiciunt puerulum natum iam iaicentem,
Sine partus lesione matrem existentem.
Matrem vident incorruptam natum peperisse,
Ipsam tamen viri thorum nunquam cognovisse.
Inveniunt et ubera Marie plena lactis,
Claustris pudicitie clausis et intactis.
Harum obstetricum una que nomen hoc habebat:
Salome, scrutari sanctam virginem volebat,
Et eam contingere vult irreverenter,
Ac probare suum partum nimis indecenter.
Ergo manum cum ipsius extenderet ad tactum,
Brachium eius riguit statim arefactum;
Atque manus marcuit eius quam extendit,
Quod probare virginem procaciter intendit.
Statim illa misera cepit eiulare
Flens lacrimabiliter cum gemitu clamare:
»O quid feci misera, volens experiri
Impudenter virginem, que sine tactu viri
Filius dei genuit mundi redemptorem,
Eiusque virgineum retinens pudorem.«
Mariam rogat ut ipsius hec misereatur,

Sibique restitui manum deprecatur.
Que iubet hanc auxilium invocare nati;
Hoc faciens hec redditur statim sanitati.
Exeuntes obstetrices palam nuptiabant
Ac dei magnalia cunctis propalabant,
Dicentes: »Quia vidimus novum signum factum,
Peperisse virginis uterum intactum,
Nuntiamus omnibus magnum factum mirum,
Genuisse virginem que nunquam novit virum.
Vidimus et ubera puella plena lactis,
Claustris pudicitie clausis et intactis;
Vidimus et puerum positum in cunis,
Virgo quem genuerat libidinis immunis;

Vidimus et uterum incontaminatum
A viri contagio peperisse natum.
Concepit virgo inescia libidinis ardoris,
Et gestavit inscia gravaminis laboris;
Atque sine corporis peperit dolore

Ac sine puerperii signis et merore.
Sicut vitrum penetrat radius solaris
Nec tamen vitrum frangitur, sic venter virginalis
Nequaquam corrumpitur ex nascente prole
Seu vitrum non destruitur transparente sole.

(vv. 1767-1820)
(ed. A. Vögtlin, 1888: 67)

De Salutatione et Nativitate Salvatoris Jesu Christi

TEBELLA

Ah ! deare lord, heauen-kinge,
that this is a marvelous thing !
Withoutten teene or traveyling,
a fayre sonne she has one !

I dare well saie for soth, I wis,
that cleane mayden this woman is,
for shee hath borne a child with blisse;
so wist I never none.

SALOME

be still, Tebell, I thee praye ;
for that is falce, in good faye,
was never woman cleane may,
and chyld without man.

But never the latter, I will assaye
whether she be a cleane may

.....
and know it, if I can.

(Tunc Salome tentabit tangere Mariam in
sexu secreto, et statim *arescent* manus eius,
et clamando dicat.)

Alas ! alas ! alas ! alas !
mee is betyde a sorye case !
my handes be dryed up in this place,
that feeling none haue I.

vengeance on me now is light,

for I wold tempt Gods might.
alas ! that I came here to night
to suffer such a noye.

(Tunc apparet stella, et veniet angelus dicens,
ut sequitur.)

ANGELUS

woman, beseech this childe of grace
that he forgeve the thy trespas;
and ere thou goe out of this place
holpen thou maye be.

this myracle that now thou seest here,
is of Gods owne power,
to bringe mankinde out of danger
and mend them, leeve thou me !

SALOME

Ah ! sweet childe, I aske mercye
for thy mothers love, marye,
though I haue wroughte wretchedlye :
sweete childe, forgeve yt mee !

a ! blessed be god ! all whole am I !
now leve I well and sickerlye
that god is come man to for-bye ;
and thou, lord, thou art hee.

(vv. 537-576)

(ed. G. W. Mathews y H. Deimling,
1892: 125-126)

Romanz de Saint Fanuel

La pucele sanz mains estoit,
De l'enfant molt grant joie avoit,
As .II. moignons le volt lever,
Et Diex, qui tout a a saver,
Andeus ses mains li a rendues.
Plus gentes ne furent veues,
Beles et blanches come flor.
Ele en vait prendre le seignor.
Celui qui nasqui purement,
Pour racheter toute la gent.
En une creche le coucha,
De blans drapiax l'envolopa.
Sainte Anestese torne ariere
A son ostel, a bele chiere.

Ses peres estoit arche prestres
Et de cele loi estoit mestres.
Sa fille voit qui avoit mains
Et les doz lons, traitis et plains.
« Dont vien tu, dist il, ou alas ?
Noveles mains qui te dona ? »
— « Pere, dist ele, li saverre,
Qui orendroit est nez de mere »
Li arche prestre fu crueus,
Ne volt pas croire ce fust Dieus.
Quant ot nomer sainte Marie,
Lors cuide bien perdre la vie.
« Fille, dist il, mar le pensas.
Pour nostre loi que faussé as,
Te trencherai an .II. les mains. »

Li juys, qui d'ire fu plains,
Vint a s'espée, si l'a traite ;
Sa fille prent par ire faite,
Andeus les mains li volt trenchier ;
Et quant ce vint au cop hauchier
Et il dut sor les mains ferir,
Lors n'i pot il goute veir.
A sa fille demande : « Ou es ?
Avulgles sui par mes prechiés,
Pour Jhesu que mescreu ai.
Fille, james ne te verrai,
Terre, cholor, noif ne gelées.
S'a tes mains que Diex t'a donées
M'avoies tenu et tasté,
Ja m'auroies enluminé. »
Sainte Agnetese respondi :
« Si m'aït Diex, qui ne menti,
Ja par moi n'avez aïe,
Se ne creez sainte Marie
Et son chier filz, que je vi né
Sans luxure en virginité. »
— « Fille, dist le pere, bien croi
Que tennis le souverain roi
Qui de la virge est nez en terre,
Pour nos ames d'enfer retrere. »
A ces paroles la veue
Fu au yuif tost revenue.

(vv. 1569-1624)
(ed. C. Chabaneau, 1885)

Ly myreur des histors, chronique de Jean des Preis dit d'Outremeuse

Atant entrarent dedens Marie et Joseph, et la filhe les metitt en stable, et leur fesist la pucelle volentier ayde. Se elle posist; mains elle n'avoit nuls mains, et touvois elle leur fist apoteir pain et vin, et de teils biens qu'ilh avoit al hoisteit. (...) Enssi com drot á meynuit, ou là entour, s'enveilhât sainte Marie, et priât à Joseph que ilh vosist appelleir la pucelle qui astoit filhe del hosteit; et Joseph le huchât III fois. Quant celle l'entendit si soy levât et s'en vient droit à Marie, se li dest: « Damme, de moy areis petit ayuwe, mains je feray chu que je poray, car je n'ay nuls mains. » — Atant vient la pucelle devers la virgüe Marie; mains quant elle vient là, elle trovat l'enfant deleis la mere qui jà astoit neis, car chu fut ouvre divine; et issit ly enfe par l'orelhe où elle avoit conchuit. Tout enssi com ons voit que ly soleal passe parmy une voriere là ilh est la plus saine tout en teile maniere soy delivrat Nostre-Damme car elle demorat virgüe ne oncques ne fut violées. — Illuc avint gran myracle, car la pucelle, qui sens mains astoit, vout prendre l'enfant az dois toignons [moignons] de ses bras, et Dieu ly rendit ses dois mains. Enssi nasquit Jhesus en I povre lieu, le premier an del incarnation le XXV^e jour de mois de decembre, entour l'heure de meynuit. (...) Ceste pucelle que je dis fut nommée Anestause et c'este la virgüe sainte Anestase qui vient corrant à son pere, qui astoit I des maistres de la loy, se li monstret ses mains. Se li dest: « Qui t'at rendue nouvelles mains? » Et cel respondit : « Pere ly Salveur de tout le monde qui maintenant est chaens neis de mere. » — Quant chis entent sa filhe se ne le vout mie croire ains fut mult corochiés si prent une espée et dest que ilh trencherat sa filhe ses mains car elle faulsoit leur loy vilainement; mains quant ilh le quidat ferir si avoiglat et ne voit got [goutte], si criât à sa filhe merchi. Celle respont que jamais ilh ne seroit relumyneis s'ilh ne creioit en la virgüe Marie, de cuy Dieu astoit neis. Ly juys dest : « Filhe Anestaise, je croy fermement que tu as tenuit à tes mains le souverain roy de monde, qui de la vergue est neis sens luxure et sens pechiet, mains en pure virgüiteit. » Et tantoist qu'ilh oit chu dit, se revient à ly sa lumyre.

(ed. A. Borgnet, 1864: 342-343)

La Conception, de Wace

La virge fut aparouillie
Que son anfant duit recevoir ;
Se li covint ahide avoir.
Josep garde, vit une fome,
Une pucele mout gente,
Qui fille d'un juïf estot;
A .ij. vaisseax a l'aigue aloit.
La belle nulles mains n'avoit,
A croz de fer les sustenoit.
Josep la vit, si l'apela :
"Bele," dit il "sai, venez sa,
"A ma dame sainte Marie,
"ele avroit mestier d'aïe."
La pucele Josep antant,
Leans antra mout doucement.
Cant la virge sainte pucele
Ha vahue la damoisele,
Sachiez que mout an fut aaise ;

Se lui a dit : "Bele Anastaise,
"De Deu soez vos ben venue,
"Que Messier avoie d'ahue.
"Aidez moi bien delivremant.
— Dame, » dit ale, « Je, conmant ?
"Par cele foi que je vos doi,
"Ne onques n'oïs a mon ahé,
"Que ne plout Deu de maesté.
— Bele, » dit elle « estan les braz,
"Et de ton pouor m'aideraz."
Et Nastaise plus n' atant :
A ses maignons mout doucement
Ha recehu lou Sauvaour.
Si tost com tint lou Creatour
Si hot elle mains et doiz,
Jamais plus beles ne verroiz.

(ed. P. Mayer, 1887b: 240)

***Le mariage de la vierge et la nativité du Christ
o Esposalizi de nostra dona sancta Maria verges e de Josep***

Re[s]pos Maria a Jozep et Anastazia :
Anastazia, anas avant,
Prenes azaut aquest enfant,
Que gran giszardon trobares
Quant vos l'enfant tengut aures.

Anastayzia dis a l'enfant :
Bel enfant, ben sias vos vengut ;
Mot nos es uey gran gauh cregut.
Ay ! bella dousa creatura,
Dieus vos done gran bonaventura !
Que mays non vi tan bel enfantz,
Se Dieus me ajud, ni pauc ni gran.
Bella dona, de per Dieu vejatz
Novellas mans, si a vos plas.
Ay ! senher Dieus, rey glorios,
Senher Dieus, grazit ne cias vos.

Dis Maria ad Anastayzia :
Amigua, gauh avetz agut
Car en las mans l'aves tengut,
Que yeu sabia ben que el faria
En vos miracles quan nayseria.

Anastayzia dis a son payre :
Senher, [gran] gauh devez aver,
Car tals mans quan poder vezer
M'a huey donat en aquest dia

L'enfant que es nat de Maria,
De cella que albergues anueh,
Que anc non jac mays en .j. clueh.

Dis lo payre ad Anastayzia :
Digas, filha, escarnes mi ?

[*Anastayzia :*]
Non ges, mossenher, por ma fe,
Ans podes bellas mas vezer,
E crezes o ben totz per ver.

[*Lo payre :*]
Senher Dieus, grazit ne cias,
Que a ma filha aves mans dadas.
Ben la puec hueymays maridar,
E non o podia ena[n]s far.
(vv. 513-546)

//...//

Maria dis ad Anestayzia :
Anastayzia, non trop avem,
E nos trastost ben ho sabem.
Lauzas l'enfant queus ha rendut
Las mans et det per sa vertut.
(vv. 569-572)
(ed. P. Meyer, 1885: 514-516)

“La Nativité nostre seigneur Jhesu Crist”

ZEBEL

Je le feray de grant desir.
(Zebel, jouant le rôle d'une sage-femme, délivre Notre-Dame de l'enfant, qu'elle prend entre ses bras)
Ha ! Dieux ! que je voy grans merveilles !
Onques mais ne vi les pareilles :
Car je tieng un fil né de mère
Sanz generacion de pére
Corporelle, et par verité
La vierge en sa virginité
Est demeurée
(vv. 97-104)

//...//

SALOMÉ

Tu te feras des gens moquer
M'amie, se plus diz telz moz :
Ne porte a femme ja ce loz
Qu'elle puist enfant concevoir
Sanz congnoissance d'omme avoir :
Ce ne peut estre par nature ;
Ne qu'enfanter puist vierge pure,
Ne le dy mie.
(vv. 173-180)

//...//

SALOMÉ *(Les mains paralysées)*

E ! Diex, pour quelle mesprison
Sui je ainsi laidement batue ?
Lasse ! de forte heure embatue
Me sui ceens, au dire voir,
Pour enfant mortel recevoir,
Quant g'y ay mes deux mains perdu :
Dont j'ay le cuer si esperdu,
Ne sçay que dire.
(vv. 234-241)

//...//

(Non loin, suppliante)

E ! sire Diex, s'en vous habonde
Ne pitié ne misericorde
Je vous pri de moy vous recorde,
Et me vueillez estre amiable,
Dieu du ciel, pére esperitable :
Car se j'ay n'en parler n'en fait
Riens, sire, contre vous meffait,
Pour quoy vous me punissiez ci,
De cuer vous en requier merci
Que le me vueilliez pardonner,
Et me vueilliez, sire, donner
Par vostre infinie bonté,
S'il vous plaist, parfaite santé
Dessus mes membres.
(vv. 288-301)

(ed. G. Paris y U. Robert, 1876: 211, 214, 216 y 217-218, t. 1)

SIGLO	Tradición inglesa	Tradición alemana	Tradición francesa	Tradición catalana	Tradición castellana	Tradición italiana
XIII	<i>Vita Ottae</i> (1250) A(B)	<i>Mai und Beatrix</i> A (1257-59) <i>Weltchronik</i> (1280) A <i>Der Künig ze Riuzen</i> A	<i>Manekine</i> (1240) AB			
XIV	<i>Crónicas Anglonormandas</i> (1328-1335) <i>Confessio amantis</i> (1385) <i>Man of Law's tale</i> (1390)		<i>Le roman du comte d'Anjou</i> (1316) A <i>Scala coeli</i> (1323-30) A <i>Vaticum narrationum</i> A <i>Miracle de la fille du roy</i> (1340-80) AB <i>Lion de Bourges</i> AB	<i>Historia de la filla del rey de Hungria</i> AB		<i>Novella della figlia del re</i> AB <i>Colupnarium</i> A <i>Ystoria Regis Franchorum</i> (1370) A "Dionigia" (1378)
XV		<i>Die Königstochter von Frankreich</i> (1401) A	<i>De Alixandre, roy de Hongrie</i> AB <i>La Manekine prosa</i> AB <i>La Belle Héleine prosa</i> AB	<i>Historia de la filla Contastí</i> A	<i>El Victorial</i> (e/ 1435 y 1449) AB <i>Bienandanzas e fortuna</i>	<i>Historia della regina</i> AB <i>Rappr. di Santa Uliva</i> AB <i>De origine inter Gallos</i> A <i>Novella della Pulzella di Francia</i> A <i>Miraculi della Gloriosa</i> B <i>Rappr. di Stella</i> B

A = motivo del incesto

B = motivo de la mutilación

ANEXO:

“LA NIÑA SIN BRAZOS” ARGENTINA

I. AVATARES DE “LA NIÑA SIN BRAZOS” ARGENTINA

Las versiones argentinas y chilenas del relato de *La niña sin brazos* o *La doncella manca* (AT 706) solo han sido estudiadas, hasta el momento, en el exclusivo ámbito de la tradición folclórica local, pero nunca se ha hecho la correlación respecto de la literatura medieval ni se la incluye en los estudios relativos a sus pares modernos del ámbito americano; mucho menos en el europeo. La voluminosa bibliografía dedicada al estudio y/o análisis de los textos pertenecientes a nuestro corpus omite, en todos los casos, las versiones orales recogidas en la Argentina. Algunos pocos estudios dedicados al cuento dentro del ámbito hispanoamericano y de la América francófona apenas mencionan los relatos chilenos recogidos por Rodolfo Lenz y publicados en 1911 con el título de *Un grupo de consejas chilenas*, aunque ninguno hace referencia a la versión publicada por Yolando Pino Saavedra, también perteneciente a la tradición oral del país vecino.

Añadir a nuestro corpus de estudio las versiones argentinas del relato de *La doncella sin manos* implica, pues, un aporte que juzgamos valioso y que —aunque ya hicimos su *presentación formal* en el ámbito académico en la publicación *La Corónica* (41,2) en 2013— representa un feliz corolario para la presente investigación.

Para facilitar el análisis comparativo, anexamos una sinopsis de todas las versiones latinoamericanas que hemos podido consultar. Previamente, comentaremos algunos rasgos de los relatos orales españoles que consideramos relevantes para completar una perspectiva que puede servir al comentario de los relatos argentinos y chilenos. A un lado quedará cualquier intento de esbozar una hipótesis acerca de líneas de influencia directa o de trazar vínculos de parentesco efectivo entre ellas.

I. Versiones ibéricas modernas

Si nos concentramos en la tradición oral ibérica de “La niña sin brazos” reunida por Aurelio M. Espinosa (1924), vemos que las cuatro versiones que recoge (de la XIX a XXII)¹ no difieren sustancialmente entre sí, como tampoco se distinguen en lo esencial

¹ Renumerados aquí (al igual que el resto de los cuentos a los que aludimos en adelante) para mayor comodidad expositiva. Véanse “Referencias cuentos”. En sus *Cuentos populares españoles* (1924: t. II: 179-189), las versiones de *La niña sin brazos* aparecen agrupadas dentro del apartado mayor, *La niña perseguida*, donde también furan:

I. *El cisquero y el demonio* (núm. 103). Comparte idéntico esquema narrativo con apenas algunas variantes en los motivos: el demonio, a quien fue entregada la niña por el cisquero, le arranca los ojos a esta por no querer quitar una medalla de Virgen; en su primer exilio la niña llega a una cueva donde es alimentada por un perro.

II. *El diablo maestro* (núm. 104). Como el diablo no encuentra forma de llevarse a la niña, le pone un anillo mágico con el cual la niña se duerme y entonces la mete en una urna de cristal y la echa al mar. Ya casada con un rey, es acusada de haber devorado a su hijo cuando su marido estaba ausente.

III. *La ciervata* (núm. 105). El hijo del rey se enamora de una niña pobre y la mantiene adentro de una ciervata, escondida. Al marchar a la guerra, la deja embarazada, siempre adentro de la ciervata. La reina madre, desconociendo esta situación, le consigue prometida a su hijo durante su ausencia. La joven elige la ciervata como regalo y la lleva a su casa. La muchacha descubre a la joven encerrada porque diariamente esta tomaba chocolate. Manda entonces a sus criados a que la maten y traigan sus ojos y su lengua, pero estos por piedad la dejan viva y llevan los ojos y la lengua de un perro. Durante su exilio da a luz mellizos, que son encontrados por su padre, luego de lo cual se produce el feliz reencuentro con la joven.

IV. *La encontrada* (núm. 106). Un mayordomo negro, al cuidado de la niña cuando sus padres se van de peregrinación, intenta seducirla y frente al rechazo de esta, envía un mensaje a los progenitores acusándola falsamente, por lo que el padre ordena que la echen, la maten y le quiten los ojos. Su hermano la salva y la deja en un camino donde la encuentra un rey con quien se casa. Durante la ausencia del rey, nuevamente se produce la situación de acoso del negro, por lo que la joven escapa del reino hasta que es encontrada por su marido.

V. *Como la vianda quiere a la sal* (núm. 107) Un rey manda a su hija al monte a que la maten y le quiten los ojos por haber respondido que lo quería “como la vianda quiere a la sal”. Ella logra escapar al monte y se hace pastora de gansos. Al verla un príncipe mientras ella se peina y se quita la ropa, descubre que es una princesa y se casa con ella. En el banquete de boda, para el que ella cocinó sin sal, se encuentra con su padre que fue invitado a la fiesta y le pide perdón.

VI. *La Zamarra* (núm. 108). El padre manda a matar a su hija y que le quiten los ojos porque a la pregunta de cuánto lo querían ella respondió que lo quería “como a un buen cagar”. Tras salvarse de la muerte y huir, llega a un palacio donde trabaja como criada y la apodan La Zamarra por el tipo de vestimenta que llevaba. Durante tres noches consecutivas logra ir al baile del príncipe con lujoso vestido que obtuvo gracias a su varilla de la virtud. Aun desconociendo su identidad, el príncipe se enamora de ella, quien huye cada noche del baile cuando se hace tarde. El príncipe enferma de amor hasta que descubre que la muchacha de la que se había enamorado era La Zamarra y se casa con ella.

VII. *Los tres trajes* (núms. 109 y 110). La hija acepta casarse con su padre solo si este consigue los tres trajes que ella solicita. Él los consigue gracias a la ayuda del diablo, por lo que la muchacha huye al monte y se hace pastora y luego la toman como criada en el palacio. Durante tres noches consecutivas va a un baile vestida elegantemente y baila con el príncipe, quien se enamora de ella. Él cae enfermo de

de la versión recogida por Aurelio de Llano Roza Ampudia (xxiii) en sus *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral* (1925: 61-63). De acuerdo con los motivos que consideramos centrales, el siguiente cuadro comparativo nos permitirá establecer con claridad los puntos de contacto entre esta tradición y la correspondiente a América del Sur que detallaremos seguidamente.

Versiones españolas

Causa de la amputación	No dejar de santiguarse (XIX y XXI) No quitarse la cruz de carabaca (XXII) Dar medio pan a una señora pobre (XX) Entregar trigo a los pobres (XXIII)
Quién lleva a cabo la mutilación	El diablo (XIX y XXII) El padre (XX y XXIII) La madre (XXI).
Cómo/dónde queda la niña tras la amputación/exilio	Colgada a un árbol de los pelos (XIX), Atada a un árbol (XX y XXIII) Encerrada en la casa del diablo (XXI) Sola deambulando por el monte (XXII)
La niña da a luz...	...mellizos (XIX, XX y XXI) ...dos niños que parecían dos estrellas (XXI) ...gemelos: un niño y una niña (XXIII)

amor, y ella le cocina pollo. En la comida encuentra un anillo que permite reconocer a la joven, con quien se termina casando.

Los relatos que completan la sección corresponden a la tipología de la *Cenicienta* y de *Blancanieves*, con los que comparten numerosos motivos:

- VIII. *La Puerquecilla* (núm. 111)
- IX. *Estrellita de oro* (núm. 112)
- X. *Las tres gracias por Dios* (núm. 113)
- XI. *El palacio del Jarancón* (núm. 114)
- XII. *Blanca Flor* (núm. 115)
- XIII. *La madre envidiosa* (núm. 116)
- XIV. *El nombre del diablo* (núm. 117)
- XV. *María del Rosario* (núm. 118)
- XVI. *Los siete infantes* (núm. 119)
- XVII. *La negra y la paloma* (núm. 120)
- XVIII. *Las tres naranjas* (núm. 121)

Motivo de la espina:	Ausente
Falsa acusación:	Haber dado a luz... ...dos ratones (XIX) ...dos niños como diablos (XX) ...dos perros (XXI) ...dos monstruos (XXII y XXIII)
Segundo exilio:	Parte con su/s hijo/s ...cargados en alforjas (XX) ...en alforjas hechas por la suegra (XIX, XXI, XXII y XXIII)
Encuentro sobrenatural con...	...una señora que le señala puertas blancas donde la recibe... ...san Pedro (XIX) ...la Virgen (XX) ...san José (XXII) ...san José y la Virgen (XXI) ...una voz del cielo que es un ángel (XXIII)
Recuperación de los brazos	San Pedro le coloca los brazos (XIX) La Virgen le coloca los brazos (XX) Mojando sus muñones en una fuente (XXIII) Les crecen los brazos al intentar agarrar a sus niños cuando estos caen al agua (XXI y XXII)

El motivo del exilio con los hijos cargados en bolsas y el de la recuperación de los brazos en el agua, así como el encuentro con José y María, propios de estas versiones, son también recurrentes en las versiones argentinas y chilenas, como se verá.

Por último, del corpus ibérico no podemos omitir la versión recogida en una colección alemana, *Spanische Märchen* por Harri Meier y Felix Karlinger (1961: 120-125), con el título de *Das Mädchen ohne Hände*, que mantiene un esquema similar en la narración sobre una niña: habiendo sido vendida al diablo por sus pobres padres a cambio de comida, esta no deja de santiguarse, por lo que el diablo ordena cortarle su mano derecha, luego el brazo entero y después el izquierdo; pero ello no impedirá a la doncella seguir santiguándose, esta vez con los muñones. Exiliada y con sus hijos cargados en dos sacos sobre los hombros, se encuentra con Jesús y con María, quienes hacen salir agua de entre las rocas para que ellos sacien la sed. Cuando la joven se

agacha para que sus niños beban, estos caen de los sacos; en ese momento la doncella recupera sus manos para atajarlos antes de que se golpeen.

II. Versiones argentinas y chilenas

El corpus argentino del cuento de *La niña sin brazos* se compone de ocho versiones, cinco de las cuales (I, II, III, IV y VI) fueron recogidas por Berta Vidal de Battini² en las provincias de Neuquén, La Pampa, Catamarca y La Rioja, y editadas en 1980 en una cuantiosa obra en once tomos titulada *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*. El cuento de *La niña sin brazos* integra el sexto tomo de la colección, que está conformado por los “Cuentos maravillosos o de magia”, dentro del grupo “Niña perseguida” junto con ocho versiones de *Los hijos con el sol y la luna* (AT707), dos de *Blanca Nieves* (AT709) y cuatro de *La esposa calumniada* (AT712).

La versión número VII fue recogida por María Inés Palleiro (MIP) en la provincia de La Rioja y editada en 1992 en una compilación titulada *Cuentos maravillosos de la cultura popular argentina*; presenta algunas diferencias respecto del relato riojano de Vidal de Battini (VB) (VI). Existe asimismo una tercera versión riojana (VIII), que integra una obra póstuma de Julián Cáceres Freyre (CF) (comp.) y que en 2003 editó el profesor Fernando María Justo, con un estudio preliminar de María Inés Palleiro. Nuestro corpus se completa con una versión registrada por María Ynés Raiden de

² Berta Vidal de Battini (1900–1984), oriunda de la zona rural de San Luis, estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires e integró equipos de investigación a cargo de Amado Alonso durante su período como director del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras (1927–1946). La investigadora dedicó más de cuatro décadas al trabajo de campo con material narrativo, que le requirió más de ciento cincuenta viajes a diversas provincias argentinas. Para la elaboración de su ambicioso proyecto contó con la ayuda financiera del Consejo Nacional de Educación, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y, a partir de 1964, el recientemente fundado Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). María Inés Palleiro (2013: 119) relata al respecto que sus cuentos se encuadran “dentro de una serie diacrónica de colecciones de narrativa tradicional argentina que tiene como eslabón inicial la *Encuesta Folklórica de 1921*, que las autoridades del Consejo Nacional de Educación enviaron a directivos y maestros de las escuelas públicas de todo el país, llamadas ‘Escuelas Ley Láinez’” y para recolectar material folclórico ese año se envió a las escuelas un modelo de encuesta a todas las provincias argentinas: “Las respuestas fueron registradas en legajos manuscritos —uno para cada escuela— actualmente archivadas en cajas metálicas, en el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano” (*idem*).

Núñez (RN) en Belén, provincia de Catamarca (v)³ y una variante cordobesa del cuento-tipo 706 (ix) que figura en *Cuentos folklóricos de Argentina* compilados por Susana Chertudi⁴ (CH) donde el relato sobre la niña manca se fusiona con el cuento de *La huida mágica* (AT 313-314).

Por su parte, del grupo de textos chilenos tomamos las cuatro versiones (x a xiii) apuntadas por Rodolfo Lenz (RL) (1911) en “Un grupo de consejas chilenas” y añadimos otras dos recogidas por Yolando Pino Saavedra (PS) en 1961 (xiv y xv).

Las versiones recopiladas en territorio argentino (cuya sinopsis puede consultarse en la próxima sección) presentan evidentes rasgos en común con el conjunto de las ibéricas. Nos concentraremos, sin embargo, en las variaciones sustanciales que manifiestan con respecto a ese modelo y que encontramos principalmente en los puntos que siguen:

Versiones argentinas

Causa de la amputación	Envidia de la madre (I) La malvada madrastra la acusa falsamente (VI) Falsa acusación de la cuñada (II) Castigo por haber parido mellizos (III y IV) Castigo por acertar adivinanza de su padre (VII) Ya era manca (VIII) ...y sus padres la echaron cuando dio a luz (V)
Quién lleva a cabo la mutilación	El hermano (I) El padre (VI) Un negro esclavo (VII) Su esposo el rey da la orden (III y IV) Es manca de nacimiento y es apaleada por su cuñada (II)

³ Versión esta, al igual que la VIII, muy rudimentaria, razón por la cual directamente las transcribimos (véase “Sinopsis...”).

⁴ La segunda colección de material narrativo folclórico de todo el país es la de los *Cuentos Folklóricos de la Argentina* de Susana Chertudi (1960-1964), que se inscribe dentro de la red textual generada por la *Encuesta de 1921*. (M. I. Palleiro, 2013: 120).

Cómo/dónde queda la niña tras la amputación/exilio	Atada o colgada de un árbol (I y II) En el campo (IV, V y VIII) Llega a una cueva en los cerros (VII) Deambulando (III y VI)
La niña da a luz...	...mellizos varones (I, III, IV y V) ...mellizos de distinto sexo: el niño con un sol en la frente y la niña con una estrella (VI) ...un niño (II) ...un niño con una estrella en la frente (VII)
Motivo de la espina:	Se clava la espina... su hermano (I) su padre (VI) Ausente en el resto de las versiones
Falsa acusación:	Es mala y entonces sus suegros no la quieren (I) Haber dado a luz... ...un perro (VII) ...dos perros (VI) ⁵
Segundo exilio:	Parte con su/s hijo/s... ...colgado/s de alforjas (I, IV y VI) ...atados con una sábana (II) Escapa con su hijo y una zorra (VII)
Encuentro sobrenatural con...	...un viejito... (II) ...que es Dios (I) ...una viejita... (V) ...que es la Virgen (III) ...una voz (IV) ...un viejito y una viejita (José y María) (VI) ...un ermitaño (VII)
Recuperación de los brazos	Dios o una voz le ordena estirar los brazos... (III) ...cuando sus hijos caen al río (I, II, IV y VI) Al beber en un río, el agua le salpica los hombros (VII) Una viejita con una varilla y una cruz (V)

⁵ La falsa acusación se halla en una enorme cantidad de textos que excede, como se ha visto, el corpus de *La niña sin brazos* y se extiende a todos los relatos de inocentes perseguidas, razón por la cual figura en la serie de relatos tradicionales del tipo *La niña perseguida* o *La esposa calumniada*, que a veces figuran como pertenecientes a otros grupos. Las calumnias, que aparecen en la primera o la segunda parte del relato, pueden ser: desde la adjudicación de un nacimiento monstruoso característico de la niña manca (presente, por ejemplo, en IX y 103), infidelidad (106), haberse comido a su propio hijo (104) o bien el grupo de textos en los que la cuñada mata a su propia criatura para acusar a la niña de haberla asesinado (II, XIII y XIV).

Versiones chilenas

Causa de la amputación	Era manca desde pequeña (X) Por envidia la madrastra la acusa (XI y XII) Por una falsa acusación de su cuñada (XIII y XIV)
Quién lleva a cabo la mutilación:	El hermano (XIII y XIV) El padre (XI y XII)
Cómo queda la niña tras la amputación	Sentada en un espino, en el monte (XI) Amarrada a un árbol en el desierto (XII) En una mata de espinos en el desierto (XIII) Arriba de una piedra en el campo (XIV) Caminando por el bosque, se echa a dormir en un matorral (X)
La niña da a luz	mellizos de distinto sexo, el niño con un sol en la frente y la niña con una luna (X, XI y XIII) mellizos bonitos como el sol y la luna (XIV)
Motivo de la espina:	Se clava la espina... el padre (XI y XII) el hermano (XIII y XIV)
Falsa acusación:	Haber dado a luz... ...un perro (XII) ...dos perros (X, XI, XIII y XIV)
Segundo exilio:	Parte con sus hijos en los hombros (XIII)
Encuentro sobrenatural con...	...un viejito que la recibe en un rancho (XII) ...para que le lave y le cosa la ropa (XIV) ...nadie; sola llega a un palacio donde es costurera (XIII)
Recuperación de los brazos	Le crecen cuando, tras caerse su hijo a una laguna, quiere agarrarlo con los dientes (XII) Le crecen tras pedirle ayuda a Dios cuando sus hijos caen al agua (XIII) Le crecen para poder lavar y coser la ropa del viejito (XIV)

Versiones brasileña y portorriqueñas

Causa de la amputación	Envidia de la madre (XVI) Negarse a casarse con el hombre rico (XVII) Dar limosna a los pobres (XVIII)
Quién lleva a cabo la mutilación	Un criado negro (XVI) El padre (XVII y XVIII)
Cómo / dónde queda la niña tras la amputación / exilio	Deambulando (XVI) En un árbol, en el bosque (XVII) En una montaña (XVIII)
La niña da a luz...	...un niño (XVII y XVIII) ...dos niños (XVI)
Motivo de la espina:	Ausente
Falsa acusación:	Haber dado a luz... ...animales (XVI) ...sapos y culebras (XVII) ...un fenómeno (XVIII)
Segundo exilio:	Con su hijo atado al cuello (XVIII)
Encuentro sobrenatural con...	...un gigante que la hospeda en su casa (XVI) ...un viejito (XVII) ...un señor (XVIII)
Recuperación de los brazos	Pasó agua por el pecho y [la lengua] volvió a crecer (XVI) El viejito moja los brazos con saliva y los pega (XVII) El señor manda al niño a pedir a un caballo que su madre recupere los brazos (XVIII)

En primer lugar, debe tenerse en cuenta que muchos de los elementos que comparten estos corpus se han observado como común denominador en prácticamente la totalidad de las versiones orales, en contraposición a las literarias medievales: como ya mencionamos, los cuentos modernos suelen omitir el motivo del incesto,

recurrente en los textos vernáculos. Y dado que en estos últimos la mutilación de la doncella se produce en algunos casos precisamente a causa del deseo incestuoso del padre (la heroína o bien se automutila para no casarse con su progenitor o bien se corta las manos porque estas fueron besadas por él), en los cuentos orales (así como también en las versiones arábicas), es directamente la fe o las virtudes de la niña lo que en la mayoría de los casos provoca la mutilación como castigo. No dejar de santiguarse, haberse convertido al islamismo (versiones arábicas) o practicar la generosidad (dar limosna o regalar harina) son características de la tradición europea, mientras que el odio o la envidia de la cuñada, la madre o la madrastra, lo es en versiones argentinas, chilenas y en la brasileña.

En una de las versiones pampeanas (iv) la mutilación es el castigo por haber parido mellizos,⁶ lo cual era objeto de condena porque se consideraba que acarrearía una desgracia para el reino; en la otra versión de La Pampa (iii), también en cumplimiento de la ley y a causa de haber dado a luz mellizos, se ordena que lleven lejos a la niña y le corten los brazos para que de esa forma no pueda alimentar a sus criaturas y estas mueran. Se da asimismo el caso aislado de que la muchacha o bien nació manca (ii y v) o lo es desde pequeña, como ocurre en la versión de Rodolfo Lenz titulada “La Zunquita” (x). No es frecuente que el motivo por el cual se ordena mutilar los brazos y arrancarle los ojos a la niña sea que, de las tres hijas mujeres, la niña haya sido la única en acertar la adivinanza formulada por su padre, como aparece en la versión vii. Un motivo cercano ocurre en 107 y 108, en las cuales un padre de tres hijas les pregunta cuánto lo quieren y por la respuesta que da la tercera, la castiga con una mutilación.

Considerado el corpus argentino-chileno en su conjunto, priman la virtud y belleza de la niña como causa de la mutilación; son los rasgos que despiertan la envidia de la madre (i), la madrastra (vi, xi y xii) o el odio de la cuñada (ii, xiii y xiv). Destacamos en este punto una proximidad respecto de la versión carioca recogida por Romero (xvi), que comienza cuando la madre, tras constatar que su hija la supera en belleza, la manda a matar. El motivo es común también al cuento de *Blancanieves* y

⁶ El nacimiento de mellizos, frecuente en las versiones orales, solo aparece en dos versiones literarias medievales: *La belle Hélène de Constantinople* y la *Ystoria regis Franchorum*.

al de *Blancaflor* (cuento 115 de Espinosa), y es que esta versión brasileña presenta ciertamente una fusión de ambos relatos, apartándose un poco del esquema tradicional del cuento tipo 706. Muchos de los motivos que componen la versión brasileña son recurrentes en los cuentos de Espinosa que el folclorista agrupó en la sección “La niña perseguida” (cuentos 103 a 121). En primer lugar, su esquema narrativo es similar al de *Blancaflor*, con varios motivos semejantes además del mencionado más arriba, como el espejo que habla y dice quién es la más bella, la llegada de la niña a la casa de unos ladrones, una prenda encantada que la duerme y la falsa muerte, entre otros.

Por otra parte, hallamos en el corpus ibérico variantes a la mutilación de los brazos como: a la niña se le arrancan los ojos (cuento 103) o se ordena que le arranquen los ojos pero el verdugo se apiada (cuentos 106, 107 y 116), o bien se ordena arrancarle los ojos y la lengua (cuentos 105, 108 y 111); lo cual reaparece en la variante de Pino Saavedra (xv) y se integra en el corpus de *La niña sin brazos* argentino (I, VI y VII). El motivo de la falsa muerte también está presente en Espinosa, en el cuento 105 (el hijo del rey lleva a su hogar a la niña oculta en una ciervata) y en el 104, donde el diablo, enamorado de la niña, la duerme, la mete en una caja de cristal y la echa al mar hasta que la encuentran el hijo del rey y un pescador. En la variante argentina de *El dientes de oro* (ix), luego de la falsa acusación por parte del diablo, los padres del esposo le construyen a la niña una casita de madera donde la encierran junto a su niño con comida para un año y la depositan en el mar.⁷

Suchier había señalado (1884: lxxvj) que desde fines del siglo XIV la niña pierde por lo general ambos brazos, y no solo una mano, como ocurre en varios textos medievales. Esta circunstancia condujo al agregado de algunas explicaciones que se insertan en el relato acerca de, por ejemplo, cómo la niña dará de comer a su/s hijo/s. Se incorpora asimismo el motivo del perrito, la zorra o la leona que alimenta, cura y/o cuida a la niña y varía el motivo de la recuperación de brazos, que crecen cuando la

⁷ Es recurrente este motivo en las versiones literarias medievales: lo encontramos en *La Manekine*, *La belle Hélène de Constantinople* y *Lion de Bourges*, así como en *La filla del emperador Contastí* y la *Ystoria de la fylia del rey d'Hungría*, por mencionar solo textos pertenecientes a los ámbitos francés y español. Sirva a modo de ilustración ya que muchos de los motivos que integran la narrativa tradicional que estamos comentando son muy comunes tanto en la tradición vernácula medieval como en otras áreas de narrativa oral fuera del ámbito ibérico.

muchacha intenta salvar a sus hijos en el río tras haber caído de sus sacos cuando esta se agachaba para beber. Dicho motivo suele repetirse una y otra vez en las versiones de un lado y otro de la cordillera. La fuente de agua está siempre presente y la inmersión en ella, o el mero contacto, son el paso necesario para que se concrete el milagro. El agua, elemento inmaterial y puro, es para el cristianismo medieval, “la imagen y la figura de lo espiritual”. Se trata de un elemento cuya dimensión “sobrenatural” se asume como “fuera del mundo” y, de algún modo, también, fuera del espacio concreto de la realidad (Guerreau-Jalabert, 1992: 137). Vale señalar asimismo en esta línea ciertas reminiscencias bíblicas ineludibles como las presentes en las versiones I y III donde las aguas del río se abren para que la niña pueda atravesarlo.

Los desenlaces de los cuentos tampoco carecen de elementos cargados de religiosidad. Así, en la versión II, por ejemplo, tras cruzar el río, la niña encuentra una pequeña casa repleta de plantas, una suerte de paraíso donde la esperaba su sobrino muerto (este había sido asesinado por su propia madre, la cuñada de la niña manca, a fin de poder acusarla ante su hermano). En la versión riojana VII interviene una zorra que acompaña a la heroína durante todo su recorrido: primero le cura las heridas de la mutilación, luego escapa con ella a los cerros y la transporta en su lomo para que cruce el río. Al final del relato le revela que es un ángel y se va volando como paloma, motivo que encontramos en forma casi idéntica en la chilena XIII. En la III, la niña se topa del otro lado del río con una anciana que es la Virgen, y en la V, al cruzar el agua encuentra un rancho donde la aloja una pareja de viejitos que son María y José. En la versión XIII chilena la niña llega finalmente a un palacio donde trabaja como costurera.

Es recurrente la asimilación del par de mellizos con el par de brazos que se pierden y se recuperan; en numerosas versiones esta equiparación es patente cuando primero cae al agua uno de los niños y al querer estirar un brazo para agarrarlo, este crece milagrosamente; sucede luego lo propio con el otro niño y el otro brazo. La mutilación en correspondencia con el arquetipo de la fertilidad ha sido muy estudiada y ya Mircea Eliade se refería al vínculo entre fragmentación corporal y regeneración (manos perdidas y bebés recién nacidos).⁸ Baste agregar que la recuperación de los

⁸ Para este tema remitimos al excelente trabajo de Karin Ueltschi (2010), *La main coupée : métonymie et mémoire mythique*, particularmente el capítulo III, “De l’amputation à la génération”: 107-208.

miembros tras sumergirse en el agua evoca un nacimiento simbólico representado en la imagen de las manos sacando a los niños del agua. La mano femenina que da y que cuida nos remite de inmediato, por un lado, a las versiones europeas y arábigas en las que como castigo se amputa la mano de la niña que da limosna o reparte pan entre los pobres, pero también nos conduce a las antiguas tradiciones en las que la mano se asocia con la fertilidad. No en vano en varias de nuestras versiones se hace referencia al impedimento que implica la ausencia de brazos para el cuidado de los hijos, lo que convierte a la niña en una mujer no apta para el matrimonio. Resulta evidente, por otra parte, la asociación del episodio de la recuperación de brazos tanto en el corpus chileno-argentino como en el español con la leyenda de Anastasia. De hecho, en varias de estas versiones hispanoamericanas son precisamente María y José quienes luego albergan a la niña y a sus hijos.⁹

En una de las versiones de Puerto Rico (xviii) la recuperación de los brazos involucra un complicado ritual por medio del cual un señor manda al hijo de la muchacha a que vaya tres veces consecutivas a pedirle a un caballo que su madre recupere los brazos y salga corriendo, luego de lo cual le pega los brazos a la niña; en otra versión portorriqueña (xvii), un viejito levanta al niño y este crece; cuando cumple cinco años lo manda a que busque los brazos de su madre y, una vez que los tiene en su poder, los moja con saliva y los pega en su lugar.

Constatamos que varios de los rasgos de semejanza y diferencia entre los motivos de las versiones argentinas que detallamos más arriba se hacen extensivos al corpus chileno. La niña da a luz mellizos varón y mujer en las versiones x, xi y xiii, el niño con un sol en la frente y la niña con una estrella o luna.¹⁰ Por otro lado, algunos elementos aparecen como trasplantados, sin mayor adaptación, de la tradición

⁹ Remitimos al punto III del capítulo 2 (páginas 45 a 50) donde estudiamos el motivo de las manos cortadas en relación con María, José y la Natividad de Cristo difundida en este caso a través de las leyendas de Anastasia.

¹⁰ En ciertas versiones orales, la reina, antes de morir, impone como requisito que la mujer que se case con el rey tenga una estrella en la frente, signo de realeza (M.-M. Castellani, 1990: 59). En las versiones de Espinosa hallamos dos motivos cercanos: en 111, cuando la hermana y la madrastra regresan del baile comentan la belleza de la muchacha que bailó toda la noche con el príncipe y que tenía una estrella en la frente; en 112 cuando la madrastra envía a la niña a lavar ropa con tizne hasta dejarla muy blanca, esta se encuentra con la Virgen quien le indica que mire al cielo y, cuando lo hace, una estrella de oro le cae en su frente. Su hermanastra intentará repetirlo pero en su frente se pega un rabo de burro.

européa, más allá de la materia religiosa, de por sí abundante. Así, la presencia de reyes o príncipes, reinas y caballeros convive con la de negros esclavos que ofician de mensajeros o verdugos, todo inserto en el espacio del monte, el desierto, el rancho y los cerros, lo que por otra parte es común que ocurra en este tipo de literatura donde subyace una verdad de índole moral que trasciende contextos socio-culturales específicos. Es así como podemos hallar, por ejemplo, en la versión VII, a un príncipe que debe viajar para luchar contra los moros.

La guerra es la razón por la cual en prácticamente la totalidad de cuentos sudamericanos de nuestro corpus debe ausentarse el marido de la niña, ausencia que dará pie a la falsa acusación de nacimiento monstruoso. En las versiones ibéricas encontramos mayor diversidad en este aspecto, lo que las aproxima a las recogidas en Puerto Rico: así el marido de la niña es un estudiante que se aleja de su hogar para terminar sus estudios (XVIII), debe viajar a otros reinos (XIX), se va a la guerra (XX a XXII) o simplemente salió a trabajar (XVII).

El motivo de la espina que, como adelantamos, es privativo de las versiones orales de procedencia bretona y está ausente en todas las versiones literarias medievales, reaparece en dos versiones de las Antillas francesas (que no hemos podido consultar) y, llamativamente, también en tres chilenas (XI, XII y XIII, de las cuales la XII, precisamente, se titula *La espina de algarrobo*).

Según Busto Cortina (1999: 410) este motivo merece destacarse porque se halla

ausente en las versiones literarias tanto orientales como occidentales, por aparecer en la versión kabyle y estar ampliamente representado en las versiones orales modernas (21 versiones norteamericanas y 15 francesas). Knedler ha encontrado también versiones singulares en Bélgica, Escocia, Irlanda e Isla Mauricio, además de tres en Chile y dos en Martinica.

Ya hemos remarcado que toda en la bibliografía consultada sobre esta materia no aparece la mención de las versiones argentinas ni existen estudios locales específicos para nuestro cuento. Ahora bien, creemos que nuestro aporte va más allá de agrandar el corpus usualmente considerado: al hacerlo, estamos modificando sustancialmente

el objeto estudiado, de acuerdo con la trascendencia que tuvo en los diferentes análisis la presencia o no del “motivo de la espina”, como veremos.

El denominado “motivo de la espina” trata de una maldición que la niña echa a quien la mutila y por la cual luego de que su agresor, sea su padre o su hermano, la cuelga o ata en un árbol, este se clava una espina en el pie. En ese momento, la niña le advierte que solo ella podrá sacarla pero será una vez que haya recuperado los brazos. Ya J. W. Knedler (1942) había señalado que este motivo, que no pertenece al esquema tradicional del relato, aparece en forma más desarrollada en los cuentos orales bretones y solo en ellos (ninguna versión española conocida lo incluye). El investigador encuentra esta y otras sugestivas semejanzas —como por ejemplo el motivo de la perrita que alimenta a la niña— entre los cuentos bretones, las versiones chilenas y las de Martinica, y ve en esta coincidencia un indicio de que tales versiones comparten una misma procedencia, no española como suele pensarse, sino que habrían sido propagadas por los marineros bretones. Es así como cobra una singular relevancia la inclusión de ese elemento en dos de nuestras versiones en los cuentos I (VB) y VI (VB).

Ahora bien, el análisis de este material resulta complejo y necesariamente debe abordarse desde una perspectiva interdisciplinaria si se pretende avanzar más allá de la comparación y el cotejo de motivos narrativos. Con perspectivas distintas y hasta contradictorias desde el punto de vista metodológico, existe una vasta tradición de especialistas que han intentado reconstruir los itinerarios de estas series textuales. Su afán por determinar procedencias y trazar los trayectos posibles de esta materia en el tiempo y el espacio los ha llevado a esbozar las hipótesis más variadas sin que ninguna de las teorías haya podido efectivamente comprobarse. El hiato insalvable que impone la oralidad, la lejanía en el tiempo y los misterios que encierran los arquetipos de las culturas tradicionales nos conducen irremediablemente al escepticismo y nos alejan de cualquier pretensión de certezas.

II. SINOPSIS DE LAS VERSIONES SUDAMERICANAS DE *LA NIÑA SIN BRAZOS*

I. Argentina

Cuento 1: *La Sunquita* (Guañaco, Neuquén - VB)

Había una niña que tenía una madrastra muy mala. Esta la acusó de haber matado a sus hijitos y obligó al padre a llevarla lejos, cortarle los brazos y sacarle los ojos. El padre le cortó los brazos y le sacó los ojos al perrito que ella tenía. La niña advirtió a su padre que se clavaría una espina en la rodilla y que solo ella podría sacársela cuando recuperara sus brazos. Cuando el padre volvió a su casa, se subió a un espino, se clavó una astilla y nadie lo pudo ayudar. La niña caminó mucho hasta que la vieron los sirvientes del rey. Este al verla se enamoró y se casaron. La niña prometió tener un niño con el sol en la frente y una niña con una estrella en la frente. Tiempo después el rey debió partir a la guerra y dejó a la niña al cuidado de su madre. Cuando nacieron los niños, que eran como los había anunciado, la madre envió un mensaje al rey por medio de un tonto. La madrastra interceptó al tonto y le cambió la carta anunciando que habían nacido dos perros. El rey respondió que aun así cuidaran de ellos. Nuevamente la madrastra cambió el mensaje ordenando que echaran a la niña. Entonces le hicieron unas alforjas y le colocaron a un niño adelante y al otro atrás. Llorando, la muchacha caminó un día entero hasta que llegó a un río; al otro lado había humo y vio un ranchito. Mientras cruzaba, uno de los niños cayó al río; entonces una voz le dijo que intentara tomarlo como si tuviera brazos, y así recuperó un brazo. Lo mismo sucedió con el otro niño y el otro brazo. Pudo cruzar el río sin ahogarse y llegar al rancho de donde salía humo. Allí la recibió una viejita y la alojó; luego apareció un viejito. Eran María y José. Al regresar el rey, se enteró de lo que había hecho la madrastra. Un día pasó por el ranchito, los reconoció y todos se fueron a vivir al palacio. La viejita le dio una aguja para sacarle la espina al padre. Cuando se iban rumbo al palacio, al darse vuelta vieron cómo se quemaba la casa con la

madrastra adentro. Una vez en el palacio, la muchacha le sacó la espina a su padre y todos vivieron juntos y felices.

Cuento II: *La reina sin brazos* (Arata, La Pampa - VB)

Una reina tuvo mellizos. En su país se castigaba a las mujeres que tenían mellizos, porque se lo consideraba una desgracia para el reino y había que matarlos. El rey quiso evitar matarlos y decidió librarlos a su suerte; mandó que dejaran a su esposa e hijos en el monte y que a la reina le cortaran los brazos para que no pudiera darles de mamar. Así quedó la reina toda la noche llorando. Al amanecer, se encontraba en la orilla de un río. Al acercarse para beber, oyó una voz que le decía que estirara los brazos para tomar agua. Así lo hizo y entonces le crecieron los brazos y las manos, con lo cual pudo alimentar a sus hijos. Después empezó a caminar y el agua del río se abrió para que ella lo atravesara. Al otro lado del río había una viejita que la hospedó en su casa. Pasaron los años, los niños crecieron y el rey vivía muy triste. Un día pasó por la casa donde estaba la reina y al ver a los niños, dio la orden de parar. Entonces salió la reina y se reconocieron, se abrazaron y él le pidió perdón. El rey se fue con su familia y cambiaron las leyes para no matar más a las mujeres que tenían mellizos.

Cuento III: *La reina sin brazos* (Trenel, La Pampa - VB)

Una reina tuvo mellizos en un reino donde se castigaba a las madres que parían mellizos. El rey debió cumplir la ley y castigarla. Mandó que la llevaran al campo y le cortaran los brazos. Le pusieron a los hijitos en unas alforjas y se las colgaron al cuello. Luego de caminar mucho, la reina llegó a un río y se metió para cruzarlo. Uno de los niños cayó al agua y ella se puso a llorar. Entonces escuchó una voz que le decía: "Estirá todo tu brazo izquierdo y sacá a tu hijo". Lo hizo y le creció el brazo. Luego se cayó el otro niño y se repitió lo mismo con el brazo derecho. Cruzó el río y siguió caminando. Llegó a una casa donde comenzó a trabajar y a criar a sus hijos. Un día pasó el rey, vio a los hermosos niños y paró para averiguar quiénes eran; así descubrió que eran sus hijos. Entonces pidió perdón a la reina y vivieron felices.

Cuento IV: *La niña sin brazos* (Belén, Catamarca - VB)

Una señora muy hermosa hacía apuestas con un rey muy rico para ver si había otra igual o mejor que ella. Siempre ganaba, así el rey quedó en la miseria y en la calle. La mujer tenía un hijo y una hija, a quien tenía escondida bajo siete llaves porque esta la superaba en belleza. Un día olvidó las llaves y el rey, que pasó por allí pidiendo limosna, las encontró y descubrió a la niña jugando con un perrito; mandó entonces a construir un túnel, robó a la niña y le ganó una apuesta a la señora frente a su “espejo hablador”. Así recuperó su fortuna. La madre ordenó a su hijo a que llevara a su hermana al bosque, le cortara los brazos y le arrancara los ojos. El niño le cortó los brazos pero le arrancó los ojos al perrito para llevarlos de muestra y luego subió a la niña a un árbol para que no la devoraran las fieras. Al bajar, el niño se clavó una espina. La niña entonces le dijo a su hermano: “Yo te hubiera sacado la espina si vos no me hubieras cortado los brazos. Esa espina se te va a salir cuando yo vuelva a tener brazos”. Cuando el perrito se acomodó en la falda de la niña, recuperó los ojos y entonces salió a buscar alimento a casa de unos señores. Todos los días conseguía pan y agua y así la niña sobrevivió. Un día el hijo de los señores siguió al perrito y descubrió a la niña, de quien se enamoró. Se casaron. La madre de la niña se enteró de que su hija vivía y era feliz, entonces hizo un pacto con el diablo. Estando la niña embarazada, el marido debió partir a la guerra. Durante su ausencia, nacieron dos mellizos varones; pero el mensajero que debía transmitirle la feliz noticia al padre de los niños se cruzó con el diablo, quien lo emborrachó y le cambió la carta por otra donde se hablaba mal de la muchacha y se decía que los padres del esposo ya no la querían más. El esposo respondió que le perdonaran todo lo que ella hiciera y esperaran a su regreso. Pero nuevamente el diablo cambió el mensaje ordenando que echaran a la niña y que esos hijos no eran suyos. Así, colgaron a los niños de unas alforjas al cuello de la niña, quien se fue caminando junto con su perro hasta que llegó a un río. Cuando se agachó para beber, sus niños cayeron al agua. Entonces apareció un viejito que le dijo: “Estira el brazo y levanta a tus hijos”. Al hacerlo, los brazos le crecieron y pudo salvar a los niños. Por indicación del viejito, cruzó el río y las aguas se abrieron. El viejito, que era el “Tata Dios”, le mostró su nueva casa y le aseguró que nada le habría de faltar, pero que por nada del mundo abriera la puerta si el que

golpeaba no decía: “Abre por san Lázaro”. El diablo se llevó a la mala madre de la niña. Cuando el joven regresó a su casa, habló con el mensajero negro y descubrió la verdad; salió entonces a buscar a su esposa. Llegó hasta el río y también pudo cruzarlo. Gracias a un rayo, en plena tormenta, descubrió la casa, golpeó mucho y dijo: “Abre por san Lázaro”. Ambos se reconocieron, aunque dudó al verla con brazos. Al inclinarse sobre uno de sus hijos, de su sombrero cayó una gota que los mojó y ellos dijeron: “¡Qué frío, papito!”. Entonces se contaron sus historias y regresaron a su casa. Ella quedó con el poder de curar a los enfermos. Cuando le avisaron que había un enfermo que necesitaba su ayuda, vio a su hermano con la espina clavada. Él le pidió perdón, se abrazaron y vivieron felices.

Cuento v: *La niña sin brazos* (Belén, Catamarca - RN)

Una niña dio a luz sus hijitos, sus padres se enojaron y la echaron. Se fue al campo con su perro y una leona que les daba de comer a ella y a sus niños. La muchacha, que llevaba a sus hijos atados, llegó a un lugar donde quería tomar agua y cuando se agachó, los niños cayeron, pero fueron salvados por la leona y el perro. Luego llegaron adonde estaba una viejita, quien les indicó un camino por el cual debía seguir hasta encontrarse con una cruz. Allí debía ponerse de espaldas y llevar su muñón hacia su corazón y luego del otro lado. Así le crecerían los brazos (que no tenía). La viejita le dio una varilla para que hiciera una cruz con la que se formaría una casa en el lugar que eligiera. Así se hizo. Cuando los niños fueron grandes, la leona y el perro dijeron que ya era suficiente, se convirtieron en palomas y se fueron volando.

Dice que ésta era una niña que, según parece, lo 'bian criáu ¿no? 'Taba botada. Y dice que después la... esta niña... este... lo... se 'bia... había... ande la han criáu, según parece, se 'bia halláu con el mismo padre, hermano que la han criáu. Y ha tenido, ha tenido los chiquitos. Y después cuando ha tenido los chiquitos, los padres se han enojáu y la han botáu.

Y se 'bia ido al campo, se 'bia ido la niña por ahí. Y los ha tenú y dice que... Ella me contaba que había sabú tener un perro y una leona, una leona que lo 'bia... lo 'bia... le daba de comer a la chica, a los chicos.

Lu ha criáu y después... este... que dice que la han botáu cuando se han vuelto. Y dice que le 'bian atáu por acá los chicos. Uno por acá, porque eran mellicitos, y otro por acá.

Y ha ido a una parte adonde quería tomar agua y ella no podía tomar agua. Y se 'bia... se 'bia agacháu y 'bian caído los chicos. Y la leona con el perro los habían sacáu a los chicos. Y de ahí han idooo... este... y lo han lleváu... después que 'bia ido una viejita, ahí adonde estaba. Que le dice:

—Mirá —que le dice—. Andáte a mi rastro. Andáte. En tal parte hay una cruz —que le dice la viejita. Sería la Virgen ¿no?—. Y... y de ahí, cuando vas, ponéte así de espaldas. Y hacé primero para esta mano del corazón y después pa esta otra mano. Y ia te van a salir brazos. Ella no tenía brazos. Y... y cómo qué. La chica, que 'bia hecho así; 'bia ido. Y después 'bia ido... este... 'bia ido a una parte ande dice que le 'bia dau una varilla pa que ella... este... haga una cruz y que ahí ia l' iba a formar la casa. Que vaia ella y ande vaia ella y quiera estar por ahí, que haga así. Que l' iba a formar la casa.

Se ha ido la niña. Dice que 'bia ido y ha ido ahí y ha hecho la casa y ahí vivía. Después cuando ia los chiquitos se han criáu, ia eran grandes, ia hombres, dice que se 'bia hecho palomita la... la leona y el perro. Y cuando ia... ia han estáu los chicos mozos, que le dicen:

—Bueno. Ia la 'mos acompañáu demasiáu. Nosotros ia se vamos.

Se 'bian hecho palomas y 'bian voláu y se 'bian ido. Y 'bia quedáu ella en el rancho.]

(transcripción tomada de Raiden de Núñez 1985: 49-50)

Cuento VI: *La niña sin brazos* (Santa Cruz, La Rioja - VB)

Eran dos huérfanos, un varón y una niña que no tenía brazos. El varón se casó con la hija de una vecina y tuvieron un hijo. La niña sin brazos quería mucho a su sobrino y lo acariciaba con la boca. Como su cuñada la odiaba, mató a su propio hijo y culpó a la niña sin brazos y luego la apaleó. La niña debió huir por los campos hasta que llegó a un árbol.

Un día el hijo del rey salió a cazar y vio a la niña moribunda en el árbol. Allí mismo pidió a su peón que hiciera un fuego y le preparara café. Le dio de tomar con sus propias manos y la reavivó. Se casaron pero vivían separados. Ella vivía con los padres de él, mientras que él vivía con otra mujer. Cuando nació el hijo del rey y la niña sin brazos, esta mandó a avisar a su marido, pero el mensaje fue recibido por la otra mujer, quien pidió que desterraran a la muchacha manca. Los padres del esposo le ataron al niño con una sábana en la espalda y ella se fue por los campos hasta que llegó al mismo árbol de antes, allí se puso a llorar. Apareció entonces un viejito quien por medio de unas maniobras le hizo crecer los brazos. Ella dio de mamar a su hijo y siguió al viejito hasta una casa llena de plantas donde encontró a su sobrino. Su

hermano y su esposo la buscaban por separado, se encontraron en el árbol y continuaron juntos la búsqueda. El viejito le anunció que llegarían dos hombres y desapareció. Uno de los niños, que estaba jugando con unas bolitas, le pegó a uno de los hombres y el otro le dijo que le había pegado a su padre. Apareció la madre, se contaron todo lo ocurrido y vivieron felices.

Cuento VII: *La niña sin brazos* (Pinchas, La Rioja - MIP)

Un hombre tenía tres hijas y a cada una le hizo una adivinanza; solo la tercera adivinó. El padre entonces mandó a un esclavo negro al campo a que le cortaran los brazos y le sacaran los ojos a la tercera hija y le llevaran todo en una vasija. El negro solo le cortó los brazos pero los ojos se los sacó a un perro. Por el campo la niña se cruzó con una zorra que, al lamerla, le curó la herida. Se fue con la zorra a los cerros y se quedó viviendo en una cueva. Un día pasó un príncipe y la vio desnuda. Se enamoró de ella y se casaron y vivieron en el castillo con la zorra. Ella quedó embarazada. El príncipe debió salir a luchar contra los moros. Al tiempo nació un niño con una estrella en la frente. La mujer le escribió una carta a su marido contándole la noticia y la envió por medio de un esclavo negro. En el camino aparecieron unas viejas brujas y lo emborracharon, cambiando la carta por otra que anunciaba el nacimiento de un perro. El marido mandó decir que aunque su hijo fuera un animal lo criarían juntos. El negro regresó por el mismo camino y otra vez se encontró con las brujas, que volvieron a cambiar la carta por otra donde se mandaba matar al niño. La mujer leyó la carta y escapó con su hijo y la zorra hasta los cerros. Encontró un ranchito donde vivía una vieja; allí pasaron la noche. Siguieron su camino hasta un río. La mujer y el niño subieron al lomo de la zorra para cruzarlo. Cuando el agua le salpicó los hombros, le crecieron los brazos. Se hospedaron en lo de un ermitaño. Cuando regresó su marido y no encontró a su esposa y su hijo, salió a buscarlos. Llegó a lo de la viejita y esta les indicó por dónde se habían ido. Llegó hasta el río, lo cruzó en una balsa hasta que vio la casa del ermitaño, donde se reencontraron. La zorra explicó que ella en realidad era un ángel enviado para ayudar a la niña y después se convirtió en paloma. El príncipe mandó encerrar a las brujas.

Cuento VIII: *La niña sin brazos* (Famatina, La Rioja - CF)

Había dos hermanos, un niño y una niña sin brazos. Él se casa con una mujer perversa que mata a su propio hijo y lo carga en la espalda de la joven manca para acusarla y que su hermano la abandone. Exiliada en el campo, se encuentra con un joven que estaba cazando, con quien se casa.

Había dos hermanos, [una] era una niña sin brazos. Eran unos hermanitos muy unidos.

Resulta un día que le dijo el hermano a hermanita que él se iba al campo a trabajar.

Y había una vecina que tenía una hija interesada en el hermano de la niña sin brazos.

Bueno, consintió y se casó con él, la muchacha. Al poco tiempo tuvieron un pibecito. Como la niña sin brazos lo quería tanto a su sobrinito, y lo acariciaba como ella podía, con sus labrios porque sus brazos le faltaban; y le tocó una cuñada muy perversa que le hacía sufrir mucho.

Y le tocó la casualidad que una noche la mujer fatal lo mató a su hijo y lo agregó atrás de la espalda de la niña sin brazos para acusarla que ella lo mató y era [para] que el hermano la abandone.

Cuando el hermano vino, le dijo la individua que la niña sin brazos lo mató al niño.

Salió y se fue a llorar a los campos y llegó a un árbol y vino un joven que andaba cazando [y vio] a esta niña y el joven se compadeció de ella y le dijo a su mozo que le pasara su mancarrón y que hiciera fuego y prepare una taza y la hizo tomar con sus manos.

Y la llevó a su casa y los padres del joven la quisieron tanto que se casaron.]

(transcripción tomada de ed. Cáceres Freyre, 2003: 40)

Cuento IX: *El dientes de oro* (variante) (Córdoba capital - CH)

Un rey ordenó que su hija se casara con un hombre que tuviera los dientes de oro. Se presentó entonces el diablo en figura de caballero con los dientes de oro y se casó con la niña. La niña siempre andaba con su “machito” (un mulo) y un corderito, así que al casarse los llevó consigo. Cuando llegaron al palacio, que era el infierno, por indicación del machito la niña clavó unas tijeras en la puerta en forma de cruz y luego salieron corriendo, pero el diablo los persiguió junto con los demás diablos. Por indicación del machito, la joven tiró unas ligas y entonces se formó un río de sangre

profundo. Los diablos regresaron a buscar sus herramientas para construir un puente y poder cruzar. La niña entonces tiró un peine, también por indicación del mulo, y se formó una montaña, que les impidió pasar. Ella iba tapada con un manto y cuando los diablos los estaban alcanzando, quedaron ocultos debajo de este, se convirtieron entonces en una osamenta que está desde hace siglos. Los diablos tocaron los huesos y se retiraron cansados. El machito le indicó que lo dejara atado y que ella se fuera para una casa que vieron en una quinta. Allí vivía un general, que se enamoró de ella y se casaron. Un día le avisó que se iba a la guerra y le pidió el machito. Este le dijo a la niña que cuando necesitara ayuda dijera: “Dios y mi machito” que él la iba a ayudar. La niña dio a luz un niño y mandó un “chasque” para que le avisaran al general, pero el chasque se durmió en el camino, así que el diablo aprovechó y cambió la carta avisando que la niña había parido a una serpiente feroz. El general pidió que los dejaran en su casa hasta que él volviera, pero el “chasque” volvió a dormirse y el diablo mandó la orden de que la niña fuera echada. Entonces le construyeron una casa de madera y la echaron al mar junto a su hijito con ropa y comida para un año. Cuando el hijo cumplió un año, la muchacha pidió a Dios que le abriera la casita. Así lo hizo, entonces pudo salir a tomar aire y a lavar ropa. Se acercó un hombre caminando por un banco de arena, levantó al niño y lo tiró al mar. La niña corrió a agarrarlo y gritó: “Dios y mi machito” y el machito se puso a pelear con el diablo, le tiró un rosario y este se fue. A pedido del machito, el agua se abrió donde estaba el niño y entonces pudo sacarlo. El machito le pidió a la niña que le pasara arena por el lomo, y la casa de madera desapareció. Él la trasladó hasta otro lugar donde ella viviría con todas las comodidades. El niño tenía ya ocho años. Cuando el general regresó y se enteró de lo sucedido, se fue a los desiertos a buscar a su esposa y se internó en el bosque. Un día el niño salió a caminar por sus tierras, vio a un tigre con sus cachorros y se llevó un cachorro. Por su casa pasó un anciano pidiendo limosna. La niña le dio de comer. El tigrecito mordió al anciano y le dijo a la niña: “Dale un baño que es tu esposo”. Entonces se reconocieron y el tigre desapareció. El machito le dijo que él era el arcángel Miguel y que se iba y que ella ya no sufriría más.

II. Chile

Cuento x: *La Zunquita* (Linares - RL)

Una niña desde muy pequeña había quedado manca, no tenía padres ni hermanos. Un día caminando por el bosque se quedó dormida en un matorral, cuando pasó un príncipe que estaba cazando y la vio, se enamoró de ella y la llevó para casarse. La tía del príncipe, que era muy mala, decía que la niña era una bruja. Ya casados, la niña dio a luz dos hijos: un varón con el sol en la frente y una niña con la luna en la frente. Estando el marido en la guerra, unas mujeres vecinas, que odiaban a la niña, mandaron decir que esta había parido un perro y una perra, de todos modos el rey ordenó que la cuidaran. Al regresar, vio que sus hijos eran dos bonitos niños y mandó a apresar a las malas mujeres.

Cuento xi: *La Zunquita* (Linares - RL)

Un caballero tenía una hija muy bonita llamada María. El hombre se casó con una mujer que envidiaba mucho a su hijastra. Cuando la señora tuvo un hijo, le cortó la cabeza al niño y acusó a María de haberlo matado y pidió a su marido que le cortara los brazos a María o ella se iría. El padre llevó a su hija al monte, le cortó ambos brazos y la dejó sentada en un espino. Al bajarse, el padre, se clavó una espina en el pie que no pudo sacarse. María entonces le dijo: “Cuando Dios me dé brazos, se la sacaré, papá”, él volvió a su casa llorando con los brazos de su hija. María tenía una perrita que iba todos los días al espino para lamerle las heridas hasta curarla; también le llevaba la carne que le daban. Un día el rey salió a pasear y la vio. María le contó lo que le había pasado; él la llevó al palacio y se casaron. Meses después el rey debió ir a la guerra. Unas vecinas muy envidiosas le pagaron al cartero para que cuando se enviaran cartas entre ellos, se las llevaran a ellas primero. María dio a luz dos hijos: una niña con la luna en la frente y un niño con el sol en la frente. La madre del rey le escribió a su hijo contándole la noticia pero el cartero les dio la carta primero a las mujeres, quienes la cambiaron por otra que anunciaba que la niña había parido un perro y una perra. El rey ordenó que pese a todo los cuidaran en el palacio.

Al regresar vio que su hijo (sic) era lindo (sic), averiguó la verdad y echó al campo a las mujeres y al cartero amarrados a caballos. Vivieron felices.

Cuento XII: *La espina de algarrobo* (Santiago - RL)

Un campesino viudo vivía con su hija llamada María que tenía una perrita de compañera. El hombre se casó y su mujer acusó injustamente a María de maltrato. Dos años más tarde, mientras el padre estaba en el campo, la madrastra mató a su bebé y acusó a María del crimen. El padre llevó a su hija al desierto, la ató a un árbol y le cortó los brazos. Por maldición de su hija, se clavó una espina de algarrobo que nadie podría sacar hasta que María recuperara los brazos. La perrita alimentó a la niña con las migas que caían del mantel en el palacio del rey. Un día el rey siguió a la perra, vio a la niña y se casó con ella. Luego se marchó a la guerra dejándola encinta. Una vieja, enojada por el casamiento del rey, interceptó las cartas y anunció que María había dado a luz un perro. El rey pidió que igual la cuidaran. Pero la vieja cambió esa carta por otra que ordenaba que echaran a María y su hijo llamado Enrique del palacio. Los criados entonces los en el bosque. En el camino, ella quiso beber de una laguna y su hijo cayó al agua. María intentó agarrarlo con los dientes y entonces sus brazos le volvieron a crecer. Cuando el rey regresó de la guerra, descubrió la falsificación de las cartas. María y Enrique habían sido recibidos en el rancho de un viejito. El rey salió en busca de su esposa y la encontró. El viejito explicó la historia y le recomendó a María que fuera a curar a su padre. Le dijo que él había sido la perrita que la había cuidado y que en realidad era el Señor del Cielo. El padre obtuvo el perdón de su hija y sanó. Los culpables murieron quemados.

Cuento XIII: *Los dos hermanos* (Santiago - RL)

Eran dos hermanos, hombre y mujer; él se casó con una mujer que odiaba a su cuñada. Un día mató a su propio bebé y acusó a ella del crimen, después pidió a su esposo que matara a su hermana. Este la llevó por los desiertos, la dejó en una mata de espinos y le cortó los brazos. Al bajarse del espino el hombre, se clavó una astilla en un pie, entonces la hermana le dijo: “Mientras yo no tenga brazos, no te saldrá la

espina". Ella quedó con su perrito que le buscaba alimento, le traía huesos desde el palacio. Un día, siguiendo al perrito, el príncipe descubrió a la niña en el espino. La invitó a irse con él y se casaron. El príncipe se fue a la guerra y su mujer quedó embarazada. En el camino del correo una princesa envidiosa revisaba y cambiaba las cartas. Una vez cambió una carta y mandó decir que echaran a la niña del palacio. Entonces colocaron a los niños en sus hombros y despidieron a la niña. Cuando pasaba por el río se le cayó un niño y exclamó: "¡Dios me diera un brazo!", y su brazo apareció. Lo mismo ocurrió con su otro niño y así recuperó el otro brazo. Llegó hasta un palacio donde trabajó como costurera y crió a sus hijos. Al regresar el príncipe al palacio, se enteró de la verdad y salió a buscar a su esposa. Al poco tiempo pasó por el palacio donde se encontraba ella y como tenía sed fue a pedir agua. Ella, que estaba cosiendo, les pidió a sus hijos que le sirvieran al príncipe agua con una jarra que le había regalado y aun conservaba. Él tomó la jarra, la miró y se le cayó, rompiéndose en mil pedazos. Entonces se reconocieron y se fueron con él al palacio. A la envidiosa la ataron a un caballo y lo echaron a correr y ellos vivieron felices.

Cuento XIV: *La niña sin brazos* (Valdivia - PS)

Una princesa llamada Dulzunea tuvo mellizos, un niño y una niña. Para que nadie se enterase mandó a construir un cajoncito, ató doscientos pesos en el cuello de cada uno y los puso en el mar. Los niños llegaron a la costa. Un viejito pobre los vio y los llevó a su casa. Su mujer tomó el dinero y mandó a su marido a comprar una vaca. Con la leche de la vaca se criaron los niños y fueron a la escuela donde eran sobresalientes. Los hijos legítimos de los ancianos les decían: "Guacho y reguacho encontrados en el mar". A los diecinueve años el varón le pidió a su padre que le contara la verdad sobre su origen y el padre así lo hizo. Entonces el joven le pidió una bendición y se marchó con su hermana. El padre les dio cuatrocientos pesos. En la ciudad con ese dinero compraron una casa y pusieron una frutería. El hermano se casó con una vecina que empezó a odiar a su cuñada y que mató a su propio hijo para acusarla. El muchacho llevó a su hermana al campo, la subió a una piedra y le sacó los brazos. Ella le anunció que en el camino se clavaría una espina en la rodilla y que no la podría sacar hasta no tener ella nuevamente brazos. Así sucedió, la espina con el

tiempo iba creciendo en tamaño. Una perrita le traía a la niña pedacitos de pan del palacio de un príncipe. El príncipe un día siguió al animal y la encontró. Le preguntó si era de esta vida y ella le respondió que sí. Entonces la llevó a su casa y la escondió en su habitación. La reina, curiosa por enterarse qué escondía el joven, llamó a su hijo para que fuera urgente, él dejó la puerta abierta y la criada descubrió el secreto. Contento con la noticia, el rey casó a su hijo con la niña y lo mandó un año a la ciudad. Durante su ausencia la niña tuvo mellizos, varón y nena, bonitos como el sol y la luna. El rey envió a su hijo la noticia, pero el mensajero pasó por la casa de la mata de espino (el hermano) donde la mujer de su hermano lo durmió y cambió el mensaje anunciando el nacimiento de un perro y una perra. El príncipe respondió que todos modos los cuidaran, pero el mensajero volvió a pasar por la mata de espino y volvieron a cambiar el mensaje por otro donde se ordenaba que los mataran. La niña se fue con sus hijos y un pedazo de pan. Un viejito la alojó en su casa y le dio de comer. Le pidió que le cosiera y le lavara la ropa pero ella contestó que sin sus brazos no podía. Al día siguiente amaneció con brazos y así pudo lavar y coser. Cuando el príncipe regresó, se enteró de la verdad y salió a buscar a su mujer. Llegó al mismo río y vio al viejito. El río se secó y pudo llegar a la casa. Al verlo, los niños lo llamaron "papá". Se reconocieron y todos fueron a sacar la espina del hermano. A la cuñada la ataron a los potros.

Cuento xv: *La esposa calumniada* (variante) (PS)

Un rey debió partir a la guerra y dejó a su mujer embarazada. Uno de los criados le escribió al rey diciendo que el hijo no era suyo sino de uno de los criados. El rey ordenó entonces que llevaran a su mujer a una selva solitaria y le sacaran los ojos. Pero el verdugo se apiadó y le sacó los ojos a un perro. Cuando el rey regresó, le entregaron los ojos. Con el tiempo extrañaba mucho a su esposa y un pajarito le contó que su mujer no lo había traicionado y que el niño era suyo. Salió entonces a buscarla y llegó a una cueva donde estaba la señora con su hijo. Ella lloraba del miedo creyendo que la iba a matar. Estaba cubierta con cuero de un león que unas hormigas habían matado para que ella tuviera abrigo. Se había alimentado de raíces y luego un animal los había criado dándoles de mamar a ella y a su niño. El rey, cuando vio al

niño, lo abrazó, le llevó lindos trajes a su mujer y regresaron al reino. Colgaron al criado para que los animales lo descuartizaran.

III. Brasil

Cuento XVI: *A mulher e a filha bonita* (variante) (Río de Janeiro – SR)

Una viuda muy bella tenía una hija también bella, a quien envidiaba. Un día pasaron unos viajeros y la mujer les preguntó si alguna vez habían visto a alguien más bello que ella; ellos respondieron que su hija la superaba en belleza. Otros viajeros pasaron y la escena se repitió. Entonces la mujer decidió encerrar a la niña, que quedó en un cuarto con una ventanita. Unos viajeros que pasaban por allí la vieron por la ventana; cuando la madre les hizo la pregunta, contestaron que la niña que estaba encerrada era más bella. La madre entonces envió un criado negro al monte para que matara a la niña, pero este se apiadó y solo le cortó la punta de la lengua, llevándola de muestra a la señora. La niña comenzó a caminar, se trepó a un árbol, vio humo y se dirigió hacia él. Llegó a un palacio sucio y vacío. Allí la niña arregló todo, limpió y barrió. Cuando llegaron los dueños, “el Rey de los ladrones” y su tropa, ella los encantó con su belleza. Le propusieron que se quedara, que ellos la tratarían como a una hermana. Cuando llegó a oídos de la madre que la niña vivía, era rica y feliz, llamó a una hechicera para que la buscara y la matara. La hechicera llegó al palacio y le entregó a la niña zapatos de regalo; al ponérselos, la niña cayó muerta. Los ladrones la metieron en un carro con mucho dinero y la recomendación de enterrarla de forma sagrada. Un hijo del rey que había salido a cazar encontró el carro y se enamoró de la niña; en lugar de enterrarla, se la llevó a su cuarto y la guardó. Una vez la hermana del príncipe quiso ver qué escondía, abrió el cajón y como vio que los zapatos eran feos, se los sacó; entonces la niña se despertó y pidió agua. Luego le colocó nuevamente los zapatos y la niña se volvió a dormir. A cambio del dinero, la princesa reveló al príncipe el secreto del encantamiento, tras lo cual este se casó con la niña. A los nueve meses ella dio a luz dos niños, pero la partera era la hechicera y en lugar de niños presentó dos animales. El príncipe había ido a la guerra y al enterarse del nacimiento mandó a matar a su mujer, pero el rey, apiadado, solo le cortó uno de los pechos y

luego la echó. La niña deambuló; cuando tuvo sed y llegó a una fuente, pasó agua por el pecho y [la lengua] volvió a crecer. Siguió viaje y llegó a la casa de un gigante, donde se hospedó con sus hijos, que la hechicera le había devuelto. Tiempo después, estando el príncipe de caza, pasó por lo del gigante, vio a los niños y se encariñó con ellos. Siempre pasaba por allí hasta que un día vio a su mujer, entonces se arrepintió mucho de lo que había hecho, volvieron a vivir juntos y mandaron matar a la hechicera.

IV. Puerto Rico

Cuento XVII: *El hombre pobre y el hombre rico* (MyE)

Había dos hombres ricos pero uno tenía más que el otro. Un día se prestaron a un juego por el cual el ganador se quedaba con toda la riqueza del otro. Ganó el más rico, el más pobre le ofreció a su hija a cambio de recuperar su capital. Así convinieron en que el padre la llevaría y la dejaría en el jardín del más rico y cuando ella estuviera entretenida juntando flores, él saltaría por la pared y la dejaría sola. Así se hizo, pero sucedió que cuando el hombre rico quiso tomarla, ella no lo dejó. El padre buscó a su hija y le dijo que si ella no quería al rico, le cortarían los brazos y la echarían al bosque. Su hija insistía en que no lo quería. Así fue como su padre la llevó al bosque y le cortó las manos y se las trajo. Cuando llegaba de regreso, vio que su palacio estaba reducido a cenizas y solo le quedaba un rancho que había construido para los animales; entonces se metió en él. Un día, mientras un trabajador pasaba por el bosque, oyó unos gemidos lastimeros y encontró a la niña, quien le relató toda su historia. La llevó a su casa. Tiempo después él debió salir a trabajar a un pueblo cercano y al mes le escribieron que su esposa había dado a luz un niño y le dieron el mensaje a un muchacho. Cuando el muchacho pasó por la casa del rico, este le ofreció pasar la noche, pero cuando el mensajero se durmió, el rico leyó y descubrió que se trataba de su hija. Cambió la carta por una que anunciaba que ella había dado a luz sapos y culebras. El esposo contestó que la dejaran allí, pero cuando el muchacho pasó otra vez por la casa del rico, este hizo lo mismo y puso en la carta que echaran a su esposa. Así despidieron a la niña, que se marchó con su hijito. Caminaba la niña cuando se le acercó un viejo y le dijo que le diera al hijito. Lo levantó y el niño creció; cuando tuvo

cinco años, el viejito le dijo que fuera hasta una casa y buscara debajo del zinc los brazos de su mamá. El viejito mojó los brazos con saliva y se los puso. Los llevó hasta una casa y los dejó allí. Era el Divino Hacedor. Cuando el trabajador volvía a su casa se detuvo a tomar agua en la misma casa donde el viejito había dejado a su esposa. Ella le trajo el agua, se reconocieron, se contaron sus historias y se quedaron viviendo allí.

Cuento XVIII: *La niña sin brazos* (MyE)

Había un rico hacendado que tenía una hija que, cada vez que el padre salía, llenaba la casa de pobres a los que daba limosna. Un día el padre la llevó a una montaña, la amarró a un árbol y le cortó los brazos para que no diera más limosna. Cuando llegó a su hacienda, la encontró ardiendo y aclamó al diablo para que se lo llevara. Y el diablo se lo llevó. Tres niños que salían del colegio oyeron los quejidos. Uno de ellos se acercó y le preguntó a la niña si era de este mundo. Ella respondió que sí. El joven se la llevó para su casa y les dijo a sus padres que la cuidaran como lo cuidarían a él. La niña estaba encinta y dio a luz un niño. La madre le escribió a su hijo contándole la noticia. Un peón se fue con la carta y en el mismo sitio donde había estado amarrada encontró a un caballero, que cambió la carta por otra que anunciaba el nacimiento de un fenómeno. El hijo contestó que la dejara en su casa hasta su regreso pero cuando el peón volvía encontró otra vez al caballero quien volvió a cambiar la carta por otra que ordenaba amarrarle el hijo al cuello y mandarla a la montaña. Así lo hicieron. Cuando el padre del niño salió del colegio, preguntó dónde estaba la muchacha y descubrieron el engaño. El muchacho salió a buscar a su esposa. El niño pedía agua a su madre; llegaron entonces a una casita donde ella pidió agua para su hijo. El niño seguía pidiendo agua; llegaron entonces a un río donde había un señor que le dijo que el agua que él pedía era el agua del bautismo. Entonces lo bautizó y le indicó al niño que fuera hasta un caballo y pidiera al abuelito que, en nombre de Dios, le diera las manos de su madre y saliera corriendo. Así lo hizo. Entonces el señor por segunda vez lo mandó para que le diera las manos de su madre y el muchacho vino llorando, y por tercera vez el señor lo mandó y le dijo al muchacho que cuando él se las tirara las tomara y se viniera corriendo. Así hizo el niño, tras lo cual el señor pegó las manos a la mamá. Ella siguió camino con su hijo hasta una ciudad donde un hijo del rey se

enamorado de ella. Allí llegó su esposo hecho un pordiosero y pidió posada. Ella lo hospedó, lo limpió y lo vistió. Cuando estaban almorzando el niño decía: ¡Mamá, Papá! La niña lo llevó a un cuarto, lo miró bien y ambos se reconocieron. Él conservaba las cartas auténticas. Entonces allí se casaron y el rey y la reina fueron los padrinos de la boda.

V. Glosario

Chasque: mensajero. Deriva de *chasqui* (de origen quechua), emisario, correo.

Guacho: cría que ha perdido a su madre. Se utiliza despectivamente en referencia a una persona huérfana o de madre soltera, no reconocida por el padre.

Individua: mujer mala.

Machito: mulo.

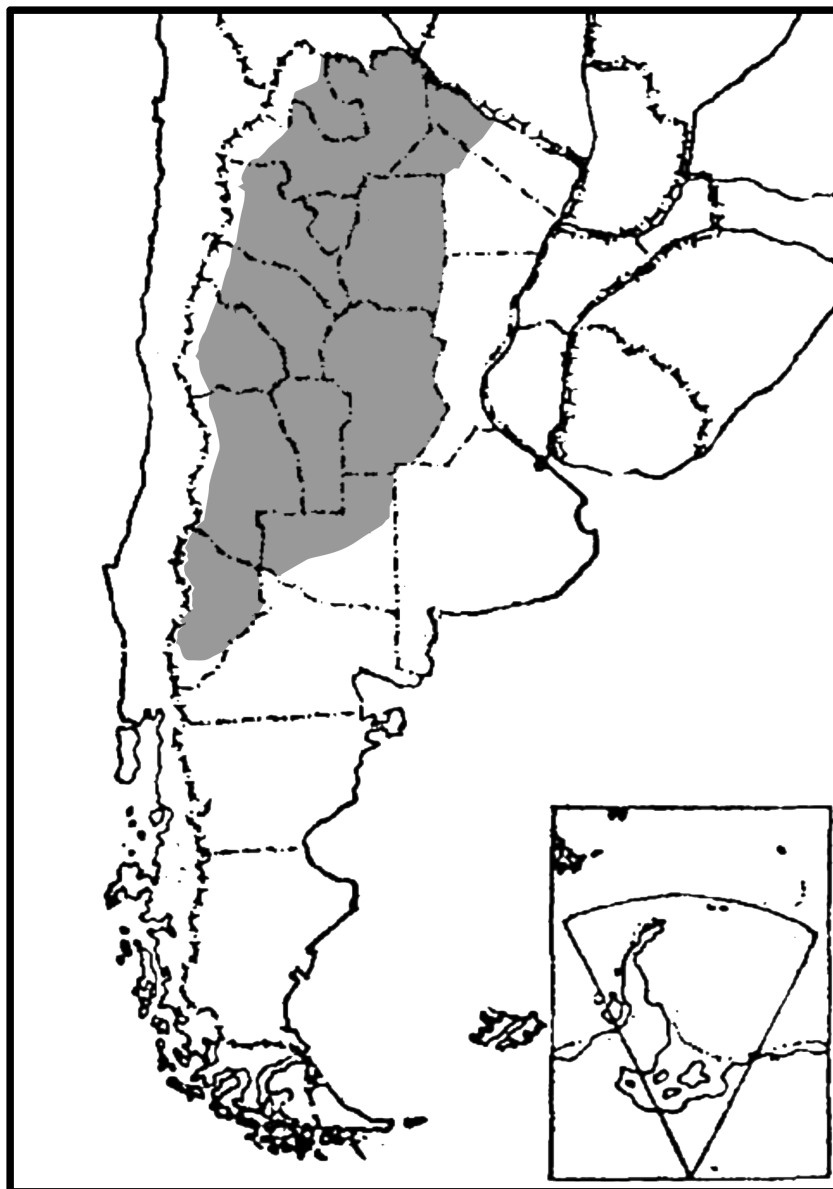
Pibecito: porteñismo (tal vez por influencia de los tangos) por 'niño'.

Tata Dios: expresión criolla familiar para referirse al "Dios Padre".

VI. Referencias

Los cuentos I, II, III, IV y VI corresponden a Vidal de Battini (VB) (1980: 221-39, núms. 1148 a 1152); el cuento VII a Palleiro (MIP) (1992: 30-33); el cuento V: Raiden de Núñez (RN) (1985: 49-50); el cuento VIII: Cáceres Freyre (CF) (2003: 40); el cuento IX: Chertudi (CH) (1960: 145-149, núm. 60); los cuentos X a XIII: Lenz (RL) (1912, t. CXXIX: 33-57, cuentos A-D); los cuentos XIV y XV: Pino Saavedra (PS) (1961, t. II: 94-99 y 116-117, núms. 94 y 99); el cuento XVI: Romero (SR) (1897: 108-111, núm. XXXVII); los cuentos XVII y XVIII: Alden Mason y Espinosa (MyE) (1924: 280-281 y 1926: 260-262, núms. 7 y 21); los cuentos XIX a XXII: Espinosa (AE) (1924, t. II: 179-189, núms. 99 a 102); el cuento XXIII: De Llano Roza de Ampudia (RA) (1925: 61-63, núm. 16). Para las variantes españolas que integran la sección "La niña perseguida" junto con "La niña sin brazos" de Aurelio Espinosa, cf. Espinosa, 1924: 189-239, núms. 103 a 121.

VII. Las versiones del cuento 706 en la Argentina (mapa)



Área en la que se recolectaron versiones de *La niña sin brazos*
(mapa confeccionado por B. Vidal de Battini, 1980, t. VI: 240).

BIBLIOGRAFÍA

I. Bibliografía general

- AA.VV., 1989, *Sénéfiance 26, Les relations de parenté dans le monde médiéval*, Aix en Provence, Presse Universitaire de Provence.
- AARNE, A., y S. THOMPSON, 1961, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, FF Communications, N^o 184.
- ALBARRÁN MARTÍNEZ, M. J., 2009, *El ascetismo femenino en Egipto según la documentación papirológica*, tesis doctoral, Universidad Alcalá de Henares.
- ÁLVAREZ, I, 2003, "Deseo y narración: el incesto y la *Historia Apollonii Regis Tyri*", *Onomaizen* 8: 197-209.
- ÁLVARO, J. L., y B. FERNÁNDEZ, 2006, "Representaciones sociales de la mujer", *Athenea Digital* 9: 65-77.
- AMOR, L., 2011, "La dimensión social del *roman* artúrico del siglo XII", en G. Rodríguez (dir.), *Cuestiones de Historia Medieval*, Buenos Aires, Selectus, vol. 2: 71-90.
- , 2009a, "Chrétien de Troyes en el siglo xv: la prosificación de *Cligès* en la corte de Borgoña", en M. S. Delpy, L. Funes, C. Zubillaga (comps.), *Estudios sobre la traducción en la Edad Media*, Universidad de Buenos Aires.
- , 2009b, "Droit canon et littérature chevaleresque : l'image du *rex inutilis* dans le roman de *Cleriadus et Meliadice*", *Médiévales* 57: 137-150.
- ARCHER, R., e I. DE RIQUER, 1998, "Introducción" a *Contra las mujeres. Poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns Crema.
- ARCHIBALD, E., 2001, *Incest and Medieval Imagination*, Oxford University Press.
- BADEL, P. Y., 1969, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, París, Bordas.
- BAJTÍN, M., 1989, "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus. Traducción de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra. [1^a ed. 1975]
- BALESTRINI, M. C., 1999, "Entre la aflicción y la gloria: cuerpo e ideología en las vidas de santos de Gonzalo de Berceo", *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, Santander: 269-278.
- BARBEITO, M. I., 2002, "Mujeres eremitas y penitentes. Realidad y ficción", *Via spiritus* 9: 185-215.
- BASARTE, A., 2011, "Escritoras medievales", en G. Rodríguez (dir.), S. Arroñada, C. Bahr y M. Zapatero (eds.), *Cuestiones de Historia medieval*, vol. 1, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina: 502-521.

- BASARTE, A. (comp.), y M. DUMAS (ed.), 2012, *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- BENOIST, J.-M., 1981, "Facetas de la identidad", en C. Lévi-Strauss (comp.), seminario *La identidad*, Barcelona, Petrel. Traducción de Beatriz Dorriots. [1ª ed. 1977]
- BEER, J. M. A., 1981, *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Ginebra, Droz.
- BERMEJO, E., 1994, "Viaje y tradición en los 'romans' realistas del siglo XIII", *Epos: revista de filología* 10: 355-377.
- BERTINI, F. (ed.), 1991, "Rosvita, la poetisa", en *La mujer medieval*, Madrid, Alianza: 97-129. Traducción de M. García Galán.
- BEZZOLA, R., 1960, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, París, Champion, 3 tomos.
- BIAGGINI, O. y B. MILLAND-BOVE (dirs.), 2012, "Introduction", en *Miracles d'un autre genre. Récritures médiévales en dehors de l'hagiographie*, Madrid, Casa de Velázquez: 1-22.
- BILLER, P., 1997, *Medieval Theology and the Natural Body York Studies in Medieval Theology*, Boydell & Brewer.
- BIRGE VITZ, E., 1987, "Vie, légende, littérature. Traditions orales et écrites dans les histoires des saints", *Poétique* 72: 387-402.
- BLISS, J., 2008, *Naming & Namelessness in Medieval Romance*, Cambridge, D. S. Brewer.
- BLOCH, H., 2017, "Etimologías y genealogías: teorías de la lengua, lazos de parentesco y género literario en el siglo XIII", en A. Basarte (comp.), L. Cordo Russo (ed.), *Géneros literarios medievales*, Buenos Aires, Eudeba (en prensa). Traducción de L. Cordo Russo.
- BOHLER, D., 1989, "Béances de la terre et du temps : la dette et le pacte dans le motif du Mort reconnaissant au Moyen Age", *L'Homme*, t. 29, 111-112, *Littérature et anthropologie*: 161-178.
- BORODINE, M., 1909, *La femme dans l'œuvre de Chrétien de Troyes. Thèse pour le Doctorat d'Université*, París, A. Picard et Fils.
- BOWRA, C. M., 1961, *Heroic Poetry*, Londres, Macmillan & Co.
- BREMOND, C., y J. Le Goff, 1982, *L'exemplum, Typologie des sources du Moyen Âge occidental* 40, Turnhout, Brepols.
- BROCHON, P., 1954, *Le livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle. Sa littérature-ses lecteurs*, París, Gründ.
- BRUCE, J. D., 1905, "The Development of Arthurian Romance in Medieval France", *The Sewanee Review* 13, 3: 319-335.
- BULLOUGH, V., 1997, "Medieval Concepts of Adultery", *Arthuriana* 7.4: 5-15.
- BURCKHARDT, T., 1999, *Chartres y el nacimiento de la catedral*, Barcelona, J. J. de Olañeta. Traducción de E. Serra.
- CALVERT PHIPPS, C., 1984, "El incesto, las adivinanzas y la música: diseños de la geminación en el Libro de Apolonio", *El Crotalón. Anuario de Filología Española* 1: 807-818.

- CASAGRANDE, C., 1992, "La mujer custodiada", en *Historia de las mujeres. La Edad Media. La mujer en la familia y en la sociedad*, Madrid, Taurus, t. 3: 93-132. Traducción de M. A. Galmarini y C. García Ohlrich.
- CASAGRANDE, C., y S. VECCHIO, 1991, *Les péchés de la langue, Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, París, Cerf.
- CAZAL, Y., 1998, *Les voix du peuple, Verbum Dei : le bilinguisme latin-langue vulgaire au Moyen Âge*, Ginebra, Droz.
- CAZELLES, B., 1991, *The Lady as Saint. A Collection of French Hagiographic Romances of the Thirteenth Century*, University of Pennsylvania Press.
- CERQUIGLINI, B., 1986, "The Syntax of Discursive Authority: The Example of Feminine Discourse", *Yale French Studies* 70: 183-198.
- CERRADA MACÍAS, M., 2007, *La mano a través del arte: simbología y gesto de un lenguaje no verbal*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- CHICOTE, G. (comp.), L. AMOR y F. CALVO (eds.), 2006, *Nuevas miradas sobre la Tierra Media: el cuento en el occidente europeo (siglos XIV a XVII)*, Buenos Aires - La Plata, UBA - UNLP.
- CIRLOT, V., 1995, *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos.
- COLBY, A. M., 1965, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Ginebra, Droz.
- COSERIU, E., 2003, "Orationis fundamenta. La plegaria como texto", *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 19.1: 1-25. Traducción de M. Casado Velarde y O. Loureda Lamas.
- COTTINO-JONES, M., 1973, "Fabula vs. Figura: Another Interpretation of the Griselda Story", *American Association of Teachers of Italian* 50, 1: 38-52.
- COYNE KELLY, K., 2000, *Performing Virginity and Testing Chastity in the Middle Ages*, Londres & Nueva York, Routledge.
- CROCE, B., 1911, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, G. Laterza.
- CURTIUS, E. R., 1998, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica. Traducción de M. F. y A. Alatorre. [1ª ed. 1948].
- DALARUN, J., 1992, "La mujer a los ojos de los clérigos", en *Historia de las mujeres. La Edad Media. La mujer en la familia y en la sociedad*, Madrid, Taurus, t. 3: 29-59. Traducción de M. A. Galmarini y C. García Ohlrich.
- DAN, I., 1977, "The Innocent Persecuted Heroine: An Attempt at a Model for the Surface Level of the Narrative Structure of the Female Fairy Tale", en H. Jason y D. Segal (eds.), *Patterns in Oral Literature*, París, Mouton Publishers.
- D'AVRAY, D., 2005, *Medieval Marriage. Symbolism & Society*, Oxford University Press.
- DAWKINS, R. M., 1949, "The Story of Griselda", *Folklore* 60, 4: 363-374.
- DE BRUYNE, E., 1946, *Études d'esthétique médiévale*, Brujas, De Tempel, 3 vols.
- DELARUE, P., y M.-L. TENÈZE, 1966, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française*, París, Maisonneuve et Larose.
- DEYERMOND, A., 1967-1968, "Motivos folklóricos y técnica estructural en el *Libro de Apolonio*", *Filología* XIII: 121-149.

- DOUTREPONT, G., 1970, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Ginebra, Slatkine.
- DRAGONETTI, R., 1980, *La vie de la lettre au Moyen Âge (le Conte du Graal)*, París, Du Seuil (Le champ freudien).
- DRONKE, P., 1994, "Roswitha", en *Las escritoras de la Edad Media*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori: 86-123. Traducción de J. Ainaud. [1ª ed. 1984].
- DUBY, G., 2012, "El modelo cortés", en A. Basarte (comp.) y M. Dumas (ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 11-34. Traducción de M. A. Galmarini.
- , 1998, *Mujeres del siglo XII*, Chile, Andrés Bello, vol. III. Traducción de C. Vila.
- , 1997, *Mujeres del siglo XII. Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*, Chile, Andrés Bello, vol. I. Traducción de M. Armiño.
- , 1986, *Europa en la Edad Media*, Barcelona, Paidós. Traducción de L. Monreal.
- , 1983, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza. Traducción de R. Artola.
- DUCHET-SUCHAUX, G. y M. PASTOUREAU, 1996, *La Biblia y los santos*, Madrid, Alianza. Traducción de C. Vidal. [1ª ed. 1990]
- ECO, U., 1997, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen. Traducción de H. Lozano Miralles. [1ª ed. 1987].
- ENAUDEAU, C., 1999, *La paradoja de la representación*, Buenos aires, Paidós. Traducción de J. Piatigorsky.
- ESPOSITO, E., 1982, "Les formes d'hospitalité dans le roman courtois (du Roman de Thèbes à Chrétien de Troyes)", *Romania* 103: 197- 234.
- FARAL, E., 1962, *Les Ars Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle (Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge)*, París, Champion [1ª ed. 1924].
- FLORIO, R. (ed.), 2002, Introducción y notas a *Waltharius*, Barcelona, Nueva Roma.
- FOA, S. M., 1979, *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros Hispanofila.
- FOUCAULT, M., 1991, "Tercera conferencia", en *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa: 61-88. Traducción de E. Lynch. [1ª ed. 1978].
- , 1987, "Los placeres del matrimonio", en *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí*, México DF, Siglo Veintiuno, t. 3: 164-173. Traducción de T. Segovia [1ª ed. 1984].
- FRAPPIER, J., 1969, "Le motif du don contraignant dans la littérature du Moyen Âge", *Travaux de Linguistique et de Littérature* VII, 2: 7-46.
- , 1959, "Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 11: 134-158.
- FREUD, S., 1988, "El horror al incesto", en *Tótem y tabú, Obras completas*, vol. 9, Barcelona, Biblioteca Nueva. Traducción de L. López Ballesteros y de Torres.
- FRUGONI, CH., 1992, "La mujer en las imágenes, la mujer imaginada", en *Historia de las mujeres. La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*, Madrid, Taurus, t. 4: 35-83. Traducción de M. A. Galmarini y C. García Ohlrich.

- FUNES, L., 2009, *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- GARCÍA GUAL, C., 1972, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo.
- GAUDEMET, J., 1993, *El matrimonio en Occidente*, Madrid, Taurus. Traducción de M. Barberán y F. Trapero. [1ª ed. 1987].
- GILSON, É., 1958, *La filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos. Traducción de A. Palacios y F. Caballero.
- GINGRAS, F., 2002, "De la dame courtoise à la femme magique", en *Érotisme et merveilles dans le récti français des xiie et xiiie siècles*, París, Champion: 119-161.
- GINZBURG, C., 2000, "Representación. La palabra, la idea, la cosa", en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península: 85-104. Traducción de A. Clavería.
- GODZICH, W. y J. KITZAY, 1987, *The Emergence of the Prose*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- GOEPP, PH. H., 1938, "The Narrative Material of Apollonius of Tyre", *English Literary History* 5, 2: 150-172.
- GONZÁLEZ, J. R., 2007, "La organización de mundos ficcionales en dos formas del discurso religioso: la plegaria y la profecía", Terceras Jornadas "Diálogos entre Literatura, Estética y Teología", Buenos Aires: 1-19.
- , 2006, "Plegarias y mundos posibles en Gonzalo de Berceo", *Berceo* 150: 45-72.
- GREEN, D. H., 2002, *The Beginnings of Medieval Romance: Fact and Fiction, 1150-1220*, Cambridge University Press.
- GREIMAS, A., 1976, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos. Traducción de A. De la Fuente.
- GUERREAU-JALABERT, A., 1992, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e XIII^e s.)*, Ginebra, Droz.
- GUGLIELMI, N., 1998, *Marginalidad en la Edad Media*, Buenos Aires, Biblos.
- GUGLIELMI, N., 2000, *Aproximación a la vida cotidiana en la Edad Media*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
- GURIÉVICH, A., 1997, *Los orígenes del individualismo europeo*, Barcelona, Crítica. Traducción de M. García.
- , 1990, *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus. Traducción de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra.
- HARF-LANCNER, L., 1984, *Les Fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, París, Champion.
- HENNIG, J., 1947, "Irish Saints in Early German Literature", *Speculum* 22: 358-374.
- HENRARD, N., 1998, *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Ginebra, Droz.
- HIGASHI, A., 2003, "Edad Media y genología: el caso de las etiquetas de género", en L. Von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, UNAM: 35-73.
- HOCHEGGER, H., 1981, *Le langage des gestes rituels*, Zaire, Ceeba publications, vol. 1.
- HAUSER, A., 1993, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Labor, 3 vols. Traducción

- de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. [1ª ed. 1951].
- HOLSINGER, B. W., 1993, "The Flesh of the Voice: Embodiment and the Homoerotics of Devotion in the Music of Hildegard of Bingen (1098-1179)", *Signs* 19, 1: 92-125.
- JAMES-RAOUL, D., 1997, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, París, Champion.
- JAUSS, H. R., 1978-79, "The Alterity and Modernity of Medieval Literature", *New Literary History* 10: 181-229.
- , 1970, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1: 79-101.
- JODOGNE, O., 1973, "Le Théâtre Français du Moyen Âge: Recherches sur l'Aspect Dramatique des Textes", en S. Sticca (ed.), *The Medieval Drama*, State University of New York Press Albany: 29-70.
- JOLLES, A., 1972, *Formes simples*, París, Éditions du Seuil.
- JOUANNO, C.; HUNZINGER, CR. y D. KASPRZYK, 2001, "Les jeunes filles dans le roman byzantin du XII^e siècle", *Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux*, Lyon: 329-346.
- JOYCE BENKOV, E., 1989, "Language and Women. From Silence to Speech", en J. N. Wasserman y L. Roney (eds.), *Sign, Sentence, Discourse. Language in Medieval Thought and Literature*, Nueva York, Syracuse University Press: 245-265.
- KAPPLER, C., 1986, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal.
- KELLY, D., 2007, "La conjointure de l'anomalie et du Stéréotype. Un modèle de l'invention dans les romans arthuriens en vers", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 14, *L'héritage de Chrétien de Troyes*: 25-39.
- , 1992, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, University of Wisconsin Press.
- KÖHLER, E., 1990, *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmio. Traducción de B. Garí. [1ª ed. 1956].
- KRUEGER, R., 2000, "Questions of gender in Old French courtly romance", en R. Krueger (comp.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, CUP.
- LACARRA, M. J., 1999, *Cuento y novela corta en España*, Barcelona, Crítica.
- LACARRA LANZ, E., 1999, "Sobre la evolución del discurso del género y del cuerpo en los estudios medievales (1985-1997)", en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), I, S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero (eds.), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I: 61-100.
- LANGLOIS, CH.-V., 1904, *La société française au XIII^e siècle d'après dix romans d'aventure*, París, Hachette.
- LAWRENCE, C. H., 1999, "La llamada del desierto", en *El monacato medieval. Formas de vida religiosa durante la Edad Media*, Madrid, Gredos: 15-34. Traducción de J. Miguélez García.
- LE BRETON, D., 1995, "En las fuentes de una representación moderna del cuerpo: el hombre anatomizado", *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, "Las reliquias": 37.
- LEFAY-TOURY, M.-N., 1972a, "Roman breton et mythes courtois. L'évolution du personnage féminin dans les romans de Chrétien de Troyes", *Cahiers de civilisation médiévale* 15, 59: 193-204.

- , 1972b, “Roman breton et mythes courtois. L'évolution du personnage féminin dans les romans de Chrétien de Troyes (suite et fin)”, *Cahiers de civilisation médiévale* 15, 60: 283-290.
- LE GOFF, J., 1991, “Documento/monumento”, en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Buenos Aires-México-Barcelona, Paidós: 227-239. Traducción de H. F. Bauzá.
- (comp.), 1990, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus. Traducción de J. L. Checa.
- , 1985, *L'imaginaire médiéval*, en J. Le Goff, 1999, *Un autre moyen âge*, París, Gallimard: 421-770.
- LE GOFF, J. y N. Truong, 2005, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Buenos Aires, Paidós. Traducción de J. M. Pinto.
- LEJEUNE, R., “Jean Renart et le roman réaliste au XIII^e siècle”, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV: 401-453.
- LEONARDI, C., 1993, “Agiografía”, *Lo spazio letterario* 1, *Il Medioevo latino*, Roma: 421-462.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1985, *Las estructuras elementales del parentesco I*, Barcelona, Planeta-Agostini. Traducción de M. Th. Cevasco. [1^a ed. 1952].
- LEWIS, C. S., 1969, *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*, Buenos Aires, Eudeba. Traducción de D. Sampietro.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., 1941, *El cuento popular hispano-americano y la literatura*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. [reed. 1976, *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada.]
- LOUIS, R., 1974, *Le Roman de la Rose. Essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*, París, Champion.
- LYONS, M., 2012, *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*, Buenos Aires, Editoras del Calderón. Traducido por A. Moreno y J. Benseñor.
- MADERO, M., 1992, “Injurias y mujeres (Castilla y León, siglos XIII y XIV)”, en *Historia de las mujeres. La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*, Madrid, Taurus, t. 4: 205-216. Traducción de M. A. Galmarini y C. García Ohlrich.
- MADDOX, D., 2004, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge University Press.
- MERCERON, J., 1998, *Le message et sa fiction. La Communication par messenger dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, University of California Press.
- MICHA, A., 1978, “Le roman en vers en France au XIII^e siècle”, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV: 380-399.
- MILIN, G., 1991, “La traversée prodigieuse dans le folklore et l'hagiographie celtiques : de la merveille au miracle”, en *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 98, 1: 1-25.
- MIRÓN PÉREZ, M. D., 2003, “*In memoriam mulieris*: Rituales y honores funerarios femeninos en Roma”, en M. D. Molas Font y S. Guerra López (eds.), *Morir en femenino. Mujeres, ideología y prácticas funerarias desde la Prehistoria hasta la Edad Media*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona: 189-236.
- MORRIS, C., 1987, *The Discovery of the Individual 1050-1200*, University of Toronto Press.
- MOSSE, C., 1991, *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid, Nerea. Traducción de C. M. Sánchez.

- NARDONE, J.-L. y H. LAMARQUE (dirs.), 2000, *L'histoire de Griselda, une femme exemplaire dans les littératures européennes*, t. 1, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- NAUGHTON, V., 2005, *Historia del deseo en la época medieval*, Buenos Aires, Quadrata.
- NAVIA VELAZCO, C., 2007, "Los apócrifos de María de Nazaret", *Ribla* 58 (3): 42-49.
- NEEL, C., 2004, *Medieval Families: Perspectives on Marriage, Household, and Children*, University of Toronto Press.
- NICHOLLS, J. W., 1985, *The Matter of Courtesy. A study of Medieval Courtesy Books and the Gawain-Poet*, Woodbridge, Brewer.
- NIETZSCHE, F., 1972, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza. Traducción de A. Sánchez Pascual.
- NOUVET, C., 1990, "La castration d'Abélard : impasse et substitution", *Poétique* 83: 259-280.
- OTIS-COUR, L., 2005, "Mariage d'amour, charité et société dans les « romans de couple » médiévaux", *Le Moyen Âge* 2, CXI: 275-291.
- LOUDIN, F., 2009, "Le secret dans les représentations romanesques de la pratique épistolaire", *Secret, public, privé, Questes* 16: 25-38.
- PALLEIRO, M. I., 2013, "Notas sobre los estudios de folklore en el Instituto de Filología", *Filología* XLV: 115-142.
- PAYEN, J.-CH., , 1969, "La destruction des mythes courtois dans le roman arthurien : *la femme dans le roman en vers après Chrétien de Troyes*", *Revue des Langues Romanes* 78: 213-228.
- , 1968, "Figures féminines dans le roman médiéval français", en M. de Gandillac y E. Jeaneau (coords.), *Entretiens sur la Renaissance du 12^e siècle*, Paris-La Haya, Mouton: 407-436.
- PERFETTI, L. (ed.), 2005, "Introduction", *The Representation of Women's Emotions in Medieval and Early Modern Culture*, University Press of Florida.
- PERNOUD, R., 1984, *Les saints au Moyen Âge. La sainteté d'hier est-elle pour aujourd'hui?*, Paris, Plon.
- , 1979, *Pour en finir avec le Moyen Age*, Paris, Du Seuil.
- POIRON, D., 1988, "Le roman d'aventure au Moyen Age : étude d'esthétique littéraire", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 40: 111-127.
- , 1978, "Romans en vers et romans en prose", en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, "Evolutions et genèse du genre", Heidelberg: 74-81.
- POMEL, F., 2003, "Présentation : Réflexions sur le miroir", en F. Pomel (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Presses Universitaires de Rennes.
- POLY, J.-P., 2003, *Le Chemin des amours barbares : Genèse médiévale de la sexualité européenne*, Paris, Perrin.
- POOR, S. y J. SCHULMAN, 2007, *Women and the Medieval Epic: Gender, Genre, and the Limits of Epic Masculinity*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- PROPP, V., 1989, *Raíces históricas del cuento*, México D F, Colofón. Traducción de J. Martín Arancibia. [1^a ed. 1946]

- , 1985, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal. Traducción de F. Díez del Corral. [1ª ed. 1928]
- REDONDO, A. (ed.), 1987, "Fragments hispaniques d'un discours incestueux", *Autour des parentés en Espagne aux 16^e – 17^e siècles*, París, Publications de La Sorbonne.
- RÉGNIER-BOHLER, D., 1995, *Splendeurs de la cour de Bourgogne. Récits et chroniques*, París, Laffont.
- , 1992, "Voces literarias, voces místicas", en *Historia de las mujeres. La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*, Madrid, Taurus, t. 4: 89-159. Traducción de M. A. Galmarini y C. García Ohlrich.
- , 1987, "De Constantinople à Rome : quand parlent les portraits", *Médiévales* 12, Toutes les routes mènent à Byzance: 79-81.
- , 1986, "Femme / Faute / Fantasma", en *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Universidad Complutense: 475-499.
- RIBARD, J., 1984, "La symbolique du nom", en *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*, París, Champion: 71-90.
- ROBERTS, A. (ed.), 1998, *Violence against Women in Medieval Texts*, University Press of Florida.
- ROLLIN PATCH, H., 1950, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE. Traducción de J. Hernández Campos. [1ª ed. 1950].
- ROQUES, M., 1950, "Notes sur l'estoire de Griseldis", *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen par ses collègues, ses élèves et ses amis*, París, Nizet: 119-123.
- ROUSSEL, C., 2012, "El legado de la rosa: modelos y preceptos de la sociabilidad medieval", en A. Basarte (comp.) y M. Dumas (ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 97-217.
- , 2005a, "Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives", *Actes du XVI^e Congrès International de la Société Rencesvals*, Granada: 183-221.
- , 2005b, "La tradition épique, du Moyen Âge au XIX^e siècle", *Cahiers de Recherches Médiévales (XII^e-XV^e s.)* XII: 15-28.
- , 1984, *Amour, mariage et transgressions au moyen âge*, Göppingen, A. Kümmerle.
- ROUX, J.-P., 1995, *Le roi, mythes et symboles*, París, Fayard.
- RUBIO TOVAR, J., 1997, "Algunas características de las traducciones medievales", *Revista de Literatura Medieval* IX.
- RUCQUOI, A., 1995, *La mujer medieval*, *Cuadernos Historia* 16, 12: 3-31.
- RUIZ DOMÉNEC, J. E. (ed.), 1990, *La mujer que mira (crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona, Sirmio.
- SARGENT-BAUR, B. N., 2003, "Prologus/epilogus est, non legitur", *Romance Quarterly* 50,1: 2-11.
- SALINERO CASCANTE, M. J., 1996, "La 'seducción' en la narrativa francesa del siglo XII", *Revista de Literatura Medieval* 8: 201-222.

- SCHMITT, J.-C., 1992, "La 'découverte de l'individu': une fiction historiographique?", en P. Mengal y F. Parot (eds.), *La fabrique, la figure et la feinte. Fictions et statut des fictions en psychologie*, París, Vrin.
- , 1990a, "La main de Dieu", en *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París, Gallimard: 93-133.
- , 1990b, "La moral de los gestos", en J. Le Goff (comp.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus.
- SCHULENBURG, J. T., 1998, *Forgetful of Their Sex: Female Sanctity and Society, ca. 500-1100*, University of Chicago Press.
- SEGURA GRAIÑO, C., 2008, "El pecado y los pecados de las mujeres", en Carrasco Manchado, A. I. y M. del P. Rábade Obradó (coords.), *Pecar en la Edad Media*, Madrid, Sílex: 209-225.
- SHAHAR, SH., 1974, "De quelques aspects de la femme dans la pensée et la communauté religieuses aux XII^e et XIII^e siècles", *Revue de l'histoire des religions* 185, 1: 29-77.
- SOBECKI, S. I., 2008, "Deserts and Forests in the Ocean", en *The Sea and Medieval English Literature*, Cambridge, D. S. Brewer: 48-71.
- SOUZENNELLE, A. DE, 1991, *Le symbolisme du corps humain*, París, Albin Michel.
- TABUYO, M., 1999, "Introducción" a *El lenguaje del deseo. Poemas de Hadewijch de Amberes*, Madrid, Trotta: 9-56. Edición y traducción de M. Tabuyo.
- THOMPSON, S., , 1995, *Motif-Index of Folk-Literature*, Indiana University Press.
- , 1972, *El cuento folklórico*, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, Caracas. [1^a ed. 1951]
- , 1952, "La leyenda", *Folklore Americas* 1, XII: 3-11.
- TRACHSLER, R., 2005, "Un siècle de *lettreüre*. Observations sur les études de littérature française du Moyen Âge entre 1900 et 2000", *Cahiers de civilisation médiévale* 48, 192: 359-379.
- VAUCHEZ, A., 1981, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, École française de Rome.
- VECCHIO, S., 1992, "La buena esposa", en *Historia de las mujeres. La Edad Media. La mujer en la familia y en la sociedad*, Madrid, Taurus, t. 3: 133-170. Traducción de M. A. Galmarini y C. García Ohlrich.
- VEYNE, P., 1991, *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*, México DF, FCE. Traducción de J. J. Utrilla. [1^a ed. 1983].
- VIELLIARD, F., y J. MONFRIN, 1986-1991, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge de Robert Bossuat. Troisième supplément (1960-1980)*, París, Centre National de la Recherche Scientifique.geundri
- VIGARELLO, G., 1990, "El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana", en J. Le Goff (comp.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, t. 2: 149-199.
- VINCENSINI, J.-J., 2007, "Genres et « conscience » narrative au Moyen Âge. L' exemple du récit idyllique", *Littérature* 148, 4: 59-76.
- WALECKA, A. M., 1993, "The concept of Incest: Medieval French and Normative Writings in Latin", *Romance Languages Annual* 5: 117-123.

- WALKER BYNUM, C., 1995, *The resurrection of the body in Western Christianity, 200-1336*, Columbia University Press.
- , 1992, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Nueva York, Zone Books.
- , 1990, “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media”, en J. Le Goff (comp.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, t. 1: 163-225.
- , 1980, “Did the twelfth-century discover the individual?”, *Journal of Ecclesiastical History* 31: 1-17.
- WALKER VADILLO, M. A., 2012, “Susana y los viejos”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* IV, 7: 49-57.
- WARD, B., 1987, *Miracles and the Medieval Mind: Theory, Record, and Event, 1000-1215*, University of Pennsylvania Press.
- WHALEN, L. E., 2008, “La nef magique dans les textes arthuriens des XII^e et XIII^e siècles”, en D. Hüe, A. Delamaire y Chr. Ferlampin-Acher (dir.), *Actes du 22^e congrès de la Société Internationale Arthurienne*, Rennes, 2008 (edición digital).
- WHITE, C., 1999, “Not so Dutiful Daughters: Women and Their Fathers in Three French Medieval Works: *Le Roman de Silence, Erec et Enide* and *Le Livre de la Cité des Dames*”, *Cincinnati Romance Review* 18: 189-199.
- ZINK, M., 2005, “Littératures de la France médiévale”, Collège de France.
- , 1992, *Introduction à la littérature française du Moyen Age*, París, Presses Universitaires de France.
- ZUMTHOR, P., 2012, “La cortesía”, en A. Basarte (comp.) y M. Dumas (ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 83-95. Traducción de A. Basarte.
- , 1994, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra. Traducción de A. Martorell.
- , 1987, *La letra y la voz de la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra. Traducción de J. Presa.
- , 1980, *Parler du moyen âge*, París, Les Editions de Minuit.
- , 1978, “Genèse et évolution du genre”, *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV: 1: “Le roman jusqu’à la fin du XIII^e siècle”, Heidelberg: Carl Winter: 60-73.
- , 1972, *Essai de poétique médiévale*, París, Du Seuil.

II. Diccionarios e historias de la cultura y literatura

- BRIGGS, K., 1992, *Diccionario de las hadas*, Barcelona, José de Olañeta Editor. Traducción de Esteve Serra.
- CHEVALIER, J., y A. GHEERBRANT (dirs.), 1986, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder. Traducción de M. Silvar y A. Rodríguez.

- CIRLOT, J. E., 1997, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- GARCÍA-VILLOSLADA, R., 1988, *Historia de la Iglesia Católica II, Edad Media (800-1303). La cristiandad en el mundo europeo y feudal*, Madrid, BAC.
- GAUVARD, C., A. DE LIBERA y M. ZINK (dirs.), 2004, *Dictionnaire du Moyen Âge*, París, Quadrige/PUF.
- LE GOFF, J. y J.-C. SCHMITT (dirs.), 2003, Entradas: "Individuo" (A. Gurievich: 383-390); "Masculino/femenino" (Ch. Klapisch-Zuber: 507-516); "Pecado" (C. Casagrande y S. Vecchio: 637-645); "Santidad" (Boesch Gajano: 711-720), en *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid, Akal. Traducción de A. I. Carrasco Manchado.
- MARZANO, M. (dir.), 2007, *Dictionnaire du corps*, París, Presses Universitaires de France.
- MORENO SOLDEVILLA, R. (ed.), 2011, *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a.C.-II d.C.)*, Universidad de Huelva, Exemplaria Classica.
- RÉAU, L., 1997 y 1998, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Del Serbal, 2 tomos, 5 vols. Traducción de Daniel Alcoba.
- VIGOUROUX, F. (ed.), 1912, *Dictionnaire de la Bible*, París, Letouzey et Ané Éditeurs, 5 vols.

III. Ediciones y traducciones de fuentes

- ALDEN MASON, J. y A. M. ESPINOSA, 1924 y 1926, "Porto Rican Folk-Lore, Folk-Tales", *Journal of American Folklore* 37, 145/146: 280-281 y 39, 153: 260-262.
- ARAMON I SERRA, R. (ed.), 1934, *Novel·letes exemplars: La fiyla del rey d'Ungria. La filla del emperador Costantí. La comtessa fidel. Amich e Melis. Lo fill del senescal d'Egipte*, Els Nostres clàssics, v. 48, Barcelona, Barcino.
- ARANGUREN, I. (ed.), 1993, *La regla de San Benito*, Madrid, BAC.
- BARACK, K. (ed.), 1858, *Die werke der Hrotsvitha*, Núremberg, Bauer u. Raspe.
- BELTRÁN LLAVADOR, R. (ed.), 1994, Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, cap. 62, "Cómo se començó la guerra antiguamente entre França e Ynglaterra, sobre el ducado de Guiana", Madrid, Taurus: 349-353.
- BOLTE, J., y J. POLIVKA (comps.), 1913-1931, *Ammerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm*, 5 vols., Leipzig.
- BORNET, A. (ed.), 1864, *Ly myreur des histors, chronique de Jean des Preis dit d'Outremeuse*, Bruselas, M. Hayez, Académie royale de Belgique, t. I.
- BRANCA, V. (ed.), 1992, Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Milán, Mondadori.
- CÁCERES FREYRE, J. (comp.) y F. M. JUSTO (ed.), 2003, *Cuentos folklóricos de Famatina (1949-1952)*, Buenos Aires, edición digital.
- CARAFFI, P. (ed.), 2016, *La città delle dame*, Roma, Carocci. Edición bilingüe francés-italiano.
- CHABANEAU, C. (ed.), 1885 y 1888, « *Le romanz de saint Fanuel et de sainte Anne et de Nostre Dame et de Nostre Segnor et de ses apostres* », *Revue des langues romanes* 28: 118-123 y 32: 360-409.
- CHERTUDI, S. (comp.), 1960, *Cuentos folklóricos de Argentina*, Segunda Serie, Buenos Aires, Instituto Nacional de Filología y Folklore.

- CORNA, F., 1998, *Historia della regina Oliva*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa.
- CORTÉS Y GÓNGORA, L., (trad.), 1951, Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid, BAC.
- COSQUIN., E., 1886, *Contes populaires de Lorraine : comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers ; et précédés d'un Essai sur l'origine et la propagation des contes populaires européens*, París, Vieweg.
- CRÉCY, M.-C. DE (ed.), 2002, Jehan Wauquelin, *La belle Hélène de Constantinople, mise en prose d'une chanson de geste*, Ginebra, Droz.
- CREIXELL VIDAL-QUADRAS, I. (trad.), 1985, Andreas Capellanus, *De amore*, Barcelona, Quaderns Crema.
- CRiado DE VAL, M., y E. W. NAYLOR (eds.), 1965, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 268.
- CROCE, B. (ed.), 1925, Giambattista Basile, "La bella dalle mani mozze", *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe*, Bari, Laterza & Figli.
- D'ANCONA, A. (ed.), 1866, *Novella della figlia del re di Dacia*, Pisa, Tipografia Nistri.
- DAÜMLING, H., 1912, *Studie über den Typus des Mädchen ohne Hände innerhalb des Konstanze Zyklus*, Munich.
- DE CASAS, F. (ed.), 1994, *Fabliaux. Cuentos franceses medievales*, edición bilingüe, Madrid, Cátedra.
- DE LLANO ROZA DE AMPUDIA, A. (comp.), 1925, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Madrid, Rafael Caro Raggio, Centro de Estudios Históricos. Archivo de Tradiciones Populares.
- DIETZ, B. (ed. y trad.), 1982, Gottfried von Satrassburg, *Tristán e Isolda*, Madrid, Editora Nacional.
- DRONKE, P. (ed.), 1994, *Nine medieval latin plays*, Cambridge University Press.
- DUFOURNET, J. (ed.), 1984, *Aucassin et Nicolette*, edición bilingüe, París, Flammarion.
- ESPINOSA, A. M. (comp.), 1987, *Cuentos populares de Castilla y León*, Madrid, CSIC, vol. 1.
- , 1924, *Cuentos populares españoles*, California, Stanford University, t. II: 179-189.
- FLEURY, J., 1886, *Littérature orale de la Basse-Normandie : Hague et Val de Saire*, París, Maisonneuve et Larose.
- FRITZ, J.-M. (ed.), 1992, Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, edición bilingüe, París, Le Livre de Poche.
- GARCÍA, O. (ed.), 1996, *Evangelios apócrifos*, Buenos Aires, CS Ediciones, 2 tomos.
- GNARRA, I. E. (ed.), 1988, *Philippe de Remi's La Manekine: Text, Translation, Commentary*, Garland Publications in Comparative Literature, Nueva York, Londres.
- GRIMM, J. y W. GRIMM, 2009, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 4 vols. Traducción de M. A. Seijo Castroviejo y G. M. Garzo.
- JONIN, P. (ed.), 1997, *La chanson de Roland*, París, Gallimard.
- KIBLER, W. W. y F. SUARD (eds.), 2003, *Huon de Bordeaux*, París: Champion.
- KIBLER, W.; PICHERIT, J.-L. G. y TH. FENSTER (eds.), 1980, *Lion de Bourges, poème épique du XIV^e siècle*, Ginebra, Droz.

- LANGLOIS, E. (ed.), 1908, *De Alixandre, roy de Hongrie qui voulut espouser sa fille*, en *Nouvelles françaises inédites du XV^e siècle*, París, Champion: 61-67.
- LANGLOIS, E. (ed.), 1925, *Li coronemenz Loöis*, París, Champion.
- LEFEVRE, Y. (ed.), 1996, *Gautier d'Arras, Ille et Galéron*, París, Champion.
- LEGRAND, E., 1881, *Recueil de contes populaires grecs*, París.
- LENZ, R. (comp.), 1912, "Un grupo de consejas chilenas", *Revista de Folklore Chileno* 3, CXXIX: 33-57.
- LÉON, A. (ed.), 1908, *Une pastorale basque: Hélène de Constantinople*, París, Champion.
- LOARTE, J. A. (ed.), 1998, *El tesoro de los Padres. Selección de textos de los Santos Padres para los cristianos del tercer milenio*, Madrid, Rialp.
- MACÍAS, J. M. (ed.), 1995, Santiago de la VoráGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 2 tomos.
- MARCHELLO-NIZIA, CH. (tr.), 1995, *La Manekine, roman du XII^e siècle*, edición en francés moderno, París, Stock.
- MARTÍN SÁNCHEZ, A. (ed.), 1986, Hesíodo, *Teogonía. Los trabajos y los Días*, Madrid, Alianza.
- MATHEWS, G. W. y H. DEIMLING (eds.), 1892, *De Salutatione et Nativitate Salvatoris Jesu Christi*, en *The Chester Plays*, Londres, Early English Text Society.
- MEIER, H. y F. KARLINGER, 1961, *Spanische Märchen*, Múnich, Eugen Diederichs Verlag.
- MIQUEL I PLANAS, R. (ed.), 1910, *Valter e Griselda: arromançada per Bernat Metge: seguida de les de La filla del rey d'Hungria, Frondino Brisona y Paris e Viana*, Barcelona, Fidel Giro.
- MÉLA, CH. (ed.), 1990, Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal*, edición bilingüe, París, Le Livre de Poche.
- MEYER, P. (ed.), 1885, "Notice de quelques manuscrits de la collection libri, à Florence", *Romania* 14: 496-548.
- MEYER, P. (ed.), 1887a, "Notice du ms. 1137 de Grenoble renfermant divers poèmes sur saint Fanuel, sainte Anne, Marie et Jésus", *Romania* 16: 214-223.
- , 1887b, "Notice sur un manuscrit interpolé de la 'Conception' de Wace", *Romania* 16: 232-247.
- MICHA, A. (ed.), 1994, *Lais de Marie de France*, edición bilingüe, París, Flammarion.
- MICHEL, F. (ed.), 1834, *Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, París, Cehz Silvestre.
- NELSON, J. A. (ed.), 1985, *The Old French Crusade Cycle*, The University of Alabama Press.
- PALLEIRO, M. I. (comp.), 1992, *Los tres pelos del diablo. Cuentos maravillosos de la cultura popular argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- MALAXECHEVERRÍA, I. (ed.), 1987, Ambroise Paré, *Monstruos y prodigios*, Madrid, Siruela.
- PARIS, G., 1900, "Le roman du comte de Toulouse", *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale* 12, 45: 5-32.
- PARIS, G., 1903, "Le cycle de la « Gageure »", *Romania* 32, 128: 481-551.
- PARIS, G. y V. ROBERT (eds.) 1876-1897, *Miracles de Nostre Dame par personnages*, París, SATF, 6 tomos.

- PINO SAAVEDRA, Y. (comp.), 1961, *Cuentos folklóricos de Chile*, Santiago de Chile, Instituto de Investigaciones Folklóricas "Ramón A. Laval", t. II: 94-99 y 116-117.
- RAIDEN DE NÚÑEZ, M. Y. (comp.), 1985, *Relatos Folklóricos de Belén, Catamarca*, Buenos Aires, Guadalupe.
- REDOLI MORALES, R. (ed.), 1994, *Le jeu d'Adam (El drama de Adán)*, edición bilingüe, Málaga, Universidad de Málaga.
- PONS PONS, G. (ed.), 1990, *Epifanio el Monje, Vida de María*, Madrid, Ciudad Nueva.
- RICKERT, E. (ed.), 1908, *The Romance of Emaré*, Oxford, Oxford University Press.
- ROMÉRO, S. (comp.), 1897, *Contos populares do Brasil*, San Pablo, Río de Janeiro, Livraria Classica de Alves & Comp.
- ROUSSEL, C. (ed.), 1995, *La belle Hélène de Constantinople. Chanson de geste du XIV^e siècle*, Ginebra, Droz.
- ROQUES, M. (ed.), 1974, *Jean Maillart, Le roman du comte d'Anjou*, París, Champion.
- ROY, E. (ed.), 1901, *Études sur le théâtre français du XIV^e et du XV^e siècle. La Comédie sans titre*, publié pour la première fois d'après le manuscrit latin 8163 de la Bibliothèque nationale et les *Miracles de Notre-Dame par personnages*, París, Librairie Émile Bouillon. Reimpreso en 1971, Nueva York, Burt Franklin.
- RUELLAND, S., 1973, *La fille sans mains (Analyse de dix-neuf versions africaines du conte)*, Sela-París.
- SANTOS OTERO, A. DE (ed.), 2006, *Los evangelios apócrifos*, Madrid, BAC.
- SARGENT-BAUR, B. (ed.), 1999, *Le Roman de La Manekine*, edición bilingüe francés antiguo-inglés, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi.
- SUCHIER, H. (ed.), 1910, *Ystoria regis Franchorum et filie in qua adulterium comitere voluit*, en "La fille sans mains", *Romania* 39: 61-76.
- (ed.), 1901, *La Istoria de la Filla de l'Enperador Contastí*, "La fille sans mains", *Romania* 30: 519-537.
- (ed.), 1884, *La Manekine*, en *Œuvres poétiques de Philippe de Rémi, Sire de Beaumanoir*, SATF, París.
- TORALLAS TOVAR, S. (ed.), 2001, "La regla monástica de Pacomio de Tabenesi", *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos* 22: 7-22.
- UBIETA, J. A. (dir.), 1971, *Biblia de Jerusalén*, Barcelona, Desclée de Brouwer.
- VIDAL DE BATTINI, B. (comp.), 1980, *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 11 tomos.
- VÖGTLIN, A. (ed.), 1888, *Vita Beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica*, Tubinga, Litterarischer Verein in Stuttgart.
- WALLENSKÖLD, A. (ed.), 1909, *Florence de Rome*, París, Librairie de Firmin Didot, 2 vols.
- WESSELOFSKY, A., 1866, *La favola della fanciulla perseguitata. Mito, racconto popolare, leggenda, novella, cantare di piazza*, Pisa, Nistri.
- WIENBECK, E.; W. HARTNACKE y P. RASCH (eds.), 1903, *Aliscans*, University of Michigan.
- WILLARD, CH. C. y HICKS, E. (eds.), 1989, *Christine de Pizan, Le Livre des Trois Vertus*, París, Champion.

ZUBILLAGA, C. (ed.), 2014, *Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4 (Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente)*, Buenos Aires, Secrit.

————— (ed.), 2008, *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*, Buenos Aires, Secrit.

IV. Bibliografía específica

BACCHILEGA, C., 1993, "An Introduction to the 'Innocent Persecuted Heroine' Fairy Tale", *Western Folklore* 52, 1, *Perspectives on the Innocent Persecuted Heroine in Fairy Tales*: 1-12.

BAKER-SPERRY, L., y L. GRAUERHOLZ, 2003, "The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales", *Gender & Society* 15, 5: 711-726.

BARRON, W. R. J., 1978, "À propos de quelques cas d'écorchement dans les romans anglais et français du Moyen Âge", *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e siècle offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, París, École normale supérieure des jeunes filles: 263-283.

BASARTE, A., 2013. "Las versiones argentinas y chilenas de 'La niña sin brazos': pervivencia de un relato europeo medieval", *La Corónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures* 42, 2: 5-42.

—————, 2009a, "La mirada incestuosa: escenas de la vida privada en el roman de *La Manekine* de Philippe de Rémi", *Temas Medievales* 17, Conicet-Imhichu-Dimed: 167-179.

—————, 2009b, "Tradición y traducción: la versión en prosa del roman de *La Manekine*", en M. S. Delpy, L. Funes y C. Zubillaga (comps.), *Estudios sobre la traducción en la Edad Media*, Facultad de Filosofía y Letras UBA, Dunken, Buenos Aires: 111-125.

—————, 2007, "La reelaboración del motivo del *don contraignant* en el roman de la *Manekine* de Philippe de Rémi", revista *Medievalia* 39, Instituto de Investigaciones Filológicas, Unam: 74-83.

—————, 2004-2005, "El motivo de las manos cortadas en la literatura medieval", *Filología* XXXVI-XXXVII, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, UBA: 33-47.

BEDUSCHI, L., 1985, "Il bosco d'Oliva. Note di filologia orale", *La Ricerca Folklorica* 12, *Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e i testi extrafolklorici*: 11-14.

BELTRÁN, R., 1992, "La leyenda de la doncella de las manos cortadas: tradiciones italiana, catalana y castellana", en *Historias y ficciones. Coloquio sobre literatura del siglo XV*, Universidad de Valencia.

BERNIER, H., 1971, "La Fille aux mains coupées", conte-type 706, *Les Archives de folklore* xi, 90, Québec, Presses de l'Université Laval.

BETTELHEIM, B., 1994, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori. Traducción de Silvia Furió.

BLACK, N., 2003, *Medieval Narratives of Accused Queens*, Gainesville, University Press of Florida.

—————, 2001, "La belle Hélène de Constantinople and Crusade Propaganda at the Court of Philip the Good", *Fifteenth Century Studies* 26: 42-51.

- , 1997, "The politics of romance in Jean Maillart's *Roman du comte d'Anjou*", *French studies. A Quarterly Review* 51: 129-137.
- BLOOMFIELD, M. W., 1972, "The Man of Law's Tale: A Tragedy of Victimization and Christian Comedy", *Publications of the Modern Language Association of America* 87: 384-390.
- BODENHEIMER, M.-O., 1998, "Le rôle de la mère dans les *Miracles de Notre Dame par personnages*", *Bien Dire et Bien Apprendre: Revue de médiévistique* 6, *La Mère au Moyen Âge*, Centre d'Études médiévales et dialectales de l'Université de Lille III: 490-498.
- , 1994, "La représentation théâtrale de la violence dans quelques *Miracles de Notre Dame par personnages*", *La violence dans le monde médiéval, Senefiance*, 36: 57-67.
- BOOTON, D., 2004, "Variation on a Limbourg Theme: Saint Anastasia at the Nativity in a Getty Book of Hours", *Fifteenth-Century Studies* 29: 52-79.
- BRATTÖ, O., 1959, *La Belle Hélène de Constantinople, conte d'aventures du XV^e siècle*, tesis doctoral, Stockholms universitet.
- BROWN-GRANT, R., 2006, "Ré-écritures de récits d'inceste: Jehan Wauquelin et la légende de la "fille aux mains coupées", M. C. de Crécy; G. Parussa y S. Hériché-Pradeau (eds.), *Jehan Wauquelin de Mons à la Cour de Bourgogne*, Turnhout, Brepols: 111-122.
- BUSTO CORTINA, J. C., 1999, "La historia de la doncella de las manos cortadas (AT-706: *The Maiden without hands*) entre la tradición oriental y occidental", *Corona spicea*, Universidad de Oviedo: 383-416.
- CANEPA, N. L. (ed.), 1997, *Out of the Woods: The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, Wayne State University Press.
- CASTELLANI, M. M., 1990a, *Du conte populaire à l'exemplum. La Manekine de Philippe de Beaumanoir*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales, UFR de Lettres Modernes (tesis doctoral dirigida por J. Dufournet).
- , 1990b, "Bonheur humain et bonheur chrétien dans *La Manekine* de Philippe de Beaumanoir: le motif de la joie", D. Buschinger (ed.), *L'Idée de bonheur au Moyen Âge, Actes du colloque d'Amiens*: 205-211.
- , 1985, "L'eau dans la *Manekine* de Philippe de Beaumanoir", *Senefiance* 15: 79-90.
- CHASSAGNE-JABIOL, A., 1974, "Evolution d'un roman médiéval à travers la littérature de colportage. *La Belle Hélène de Constantinople*, XVI^e-XIX^e siècle, Positions des thèses de l'École des Chartes: 45-50.
- CHIABÒ, M. y F. DOGLIO (eds.), 2005, *Le donne perseguitate nel teatro italiano, in Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '4 e '500* Actas del XXVIII Convegno Internazionale, Roma, 7-10 ottobre 2004, Roma, Torre d'Orfeo.
- CLARK, A. J. F., 1996, "Courtly motifs in *Le roman du Comte d'Anjou*", University of Cincinnati.
- COLOMBO TIMELLI, M., 2006, "*La Manequine* en prose de Jean Wauquelin (vers 1450) et les provinces du Nord", *Ateliers* 35: 21-29.
- , 2005-2006, "Pour une nouvelle édition de *La Manequine* en prose de Jean Wauquelin : quelques réflexions préliminaires", *Le Moyen Français* 57-58: 41-54.
- CORDERY, L. F., 1999, "A Medieval Interpretation of Risk: How Christian Women Deal with Adversity as Portrayed in *The Man of Law's Tale*, *Emaré* and *The King of Tars*", en G. M. Grabher y S. Bahn-Coblans (eds.), *The Self at Risk in English Literatures and Other*

- Landscapes*, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck: 177-185.
- COX, M. R. (1967), *Cinderella: Three Hundred and Forty Five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O'Rushes, Abstracted and Tabulated, with a Discussion of Medieval Analogues and Notes*, Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint Limited. [1.^a ed. 1892]
- DAWSON, R. B., 1992, "Custance in context: rethinking the protagonist of *The Man of Law's Tale*", *The Chaucer Review* 26: 293-308.
- DE LA TORRE RODRÍGUEZ, V., 2004, "Introducción" a *Gesta romanorum*, Madrid, Akal: 5-68.
- DELARUE, P., 1957, *Conte populaire français*. Catálogo razonado de las versiones francesas y francófonas, París, Erasme, t. 1.
- DELPY, S., 2013, "Algunas observaciones acerca de lo dicho y lo callado en Erec et Enide de Chrétien de Troyes", *Cuadernos LIRICO* 9: 2-8 (en línea).
- , 1999, "El Libro de Silence y algunos problemas relativos al género", *Perspectivas literarias desde el fin de siglo*, actas de las Primeras Jornadas de Literatura en Lenguas Extranjeras, Buenos Aires, FFyL: 259-262.
- DOMÍNGUEZ PRIETO, C., 1998, "De aquel pecado que le acusaban a falsedad: Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florencia, la santa Emperatriz y Sevilla)", *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*: 159-180.
- DUFOURNET, J., y M.-M. CASTELLANI, 1988, "Temps liturgique et temps folklorique dans la *Manekine* de Philippe de Beaumanoir", *Mél. P. Zumthor*, París: 64-72.
- FAHLIN, C., 1952, "La femme innocente exilée dans une forêt. Motif folklorique de la littérature médiévale", en *Mélanges de Philologie Romane offerts à M. Karl Michaëlsson*, Göteborg, Bergendahls: 133-148.
- FALLANDY, Y. M., 1958, *The Role of the Blessed Virgin in the Miracles de Nostre Dame par personnages*, tesis doctoral, University of California, Los Ángeles.
- , 1964, "A Reexamination of the Blessed Virgin in the *Miracles de Nostre Dame par personnages*", *Philological Quarterly* 43: 20-26.
- FENSTER, T. S., 1981, "Joïe mêlée de tristouse: The Maiden with the cut-off Hand in epic adaptation", *Neophilologus* 65: 345-357.
- FOA, S. M., 1979, "La perseguida triunfante", en *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Albatros.
- FOEHR-JANSSENS, Y., 1989, "Quand la manchote se fait brodeuse", *Littérature* 74: 63-75.
- , 1998, "La *Manekine* en prose de Jean Wauquelin, ou la littérature au risque du remaniement", *Cahiers de Recherches Médiévales (XIII^e-XV^e siècles)* 5, *Le choix de la prose*, París, Champion: 107-123.
- , 2000, *La veuve en majesté. Deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Ginebra, Droz.
- , 2009, "La fiancée perdue et retrouvée dans les romans idylliques (XII^e-XV^e siècles)", *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 30: 62-78.
- FRANCOMANO, E., 2007a, "The Riddle of Incest in Medieval Iberia", *La Corónica* 35.2: 7-14.
- , 2007b, "Negotiating Incest and Exogamy in *La fiyla del rey d'Ungría*", *La Corónica* 35.2: 83-102.

- , 2006, "The Hands of Philippe de Remi's *Manekine*", *Mediterranean Studies. The Journal of the Mediterranean Studies Association* XV, Manchester University Press: 1-20.
- , 2004, "The Lady Vanishes: Translation, Gloss and the Personification of Wisdom in the Alfonsine 'Biblias romancesadas'", *Hispanic Review* 72, 2: 307-325.
- FRANK JR, R. W., 1986, "The *Canterbury Tales: Pathos*", en P. Boitani y J. Mann (eds.), *The Cambridge Chaucer Companion*, Cambridge, University Press: 143-158. Traducido por M. C. Balestrini para la cátedra de Literatura Europea Medieval de la FFyL, UBA.
- FRARE, P., 2005, "Le donne perseguitate nel teatro italiano", en M. Chiabò y F. Doglio (eds.), *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '4 e '500*, Roma, Torre d'Orfeo: 371- 378.
- GATTO, G., 2006, "La fanciulla perseguitata", *La fiaba di tradizione orale*, Milán, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto: 12-19.
- GICQUEL, B., 1981, "Le *Jehan et Blonde* de Philippe de Rémi peut-il être une source de *Willehalm von Orleans*?", *Romania* 102: 306-323.
- GIRARDOT, N. J., 1977, "Initiation and Meaning in the Tale of Snow White and the Seven Dwarfs", *The Journal of American Folklore* 90, 357: 274-300.
- GOUGH, A. B., 1902, *The Constance-Saga*, Berlín, Mayer & Müller.
- GOUTTEBROZE, J.-G., 1989, "Structure narrative et structure sociale : notes sur la *Manekine*", *Las Relations de Parenté dans le Monde médiéval, Sénéfiance* 26, Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix: 201-213.
- GUTIÉRREZ SÁNCHEZ, G., 1993, *Estudio psicoanalítico de cuentos infantiles*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- GUYON, G., 1991, "La justice pénale dans le théâtre religieux du 14^e siècle: les *Miracles de Notre-Dame par personnages*", *Revue historique de droit français et étranger*: 465-486.
- HALL GEROULD, G., 1908, *The Grateful Dead: The History of a Folk Story*, Londres, Nutt.
- HARF, L., 1980, "Le conte de Peau d'Âne dans la littérature du Moyen Âge et du XVI^e siècle", *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 11, 1: 35-42.
- , 1984, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, París, Champion.
- HARO CORTÉS, M. y R. BELTRÁN LLAVADOR, 1997, "Las fuentes de las enseñanzas a Pero Niño en *El Victorial*", *Scriptura* 13: 227-252.
- HARVEY, C., 2003a, "Incest, Identity and Uncourtly Conduct in *La Manekine*", en B. K. Altmann y C. W. Carroll (eds.), *The Court Reconvenes: Courtly Literature Across the Disciplines. Selected Papers from the Ninth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society (University of British Columbia, 1998)*, Cambridge, D. S. Brewer: 161-168.
- , 2003b, "*La Manekine* et ses avatars: *Lion de Bourges*", *Le Moyen Français* 51/53: 339-348.
- , 2002, "Dramatising the romance: from *La Manekine* to *La fille du roy de Hongrie*", *Florilegium* 19: 109-125.
- , 2000a, "'La fille aux mains coupées' dans le folklore panaméricain", en *La francophonie panaméricaine : état des lieux et enjeux, Actes du dix-huitième colloque du CEFCO*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface: 181-192.

- , 2000b, "Recovering the Autor in Philippe de Remy's *Manekine*", *Florilegium* 18, University of Winnipeg: 115-125.
- , 1999, "La *Manekine* de Philippe de Remy et ses avatars: *La fille du roy de Hongrie*", *Le Moyen Français* 44/45: 265-277.
- , 1997a, "Jehan Wauquelin 'translateur' de *La Manekine*", *Le Moyen Français* 39/40/41: 345-356.
- , 1997b, "Courtly discourse and folklore in *La Manekine*", en E. Mullally y J. Thompson (eds.), *The Court and Cultural Diversity*, Cambridge, D. S. Brewer: 395-404.
- , 1997c, "From Incest to Redemption in *La Manekine*", *Romance Quarterly* 44, 1: 3-11.
- , 1995, "Philippe de Rémi's *Manekine*: Joïe and Pain", en L. Smith y J. H. M. Taylor (eds.), *Women, the Book and the Wordly*, Cambridge: 103-110.
- , 1994, "The Aesthetic and the Dramatic in Philippe de Rémi's Verse Romances", *Florilegium* 13: 111-120.
- HELLER, S.-G. y M. Reichert, 2001, *Essays on the Poetic and Legal Writings of Philippe de Remy and His Son Philippe De Beaumanoir of Thirteenth-Century France*, Lewiston, Edwin Mellen Press.
- HENDRIX, L. L., 1994, "'Pennance profytable': the currency of Custance in Chaucer's *Man of Law's Tale*", *Exemplaria* 6: 141-166.
- HENRARD, N., 1997, "Zebel, Zélomi, Salomé, Anastasie. Les figures des sages-femmes de la Nativité dans la littérature du Moyen Age", en *Jeux de la Variante. Mélanges offerts à Anna Drzewicka*, Cracovia, Viridis: 208-219.
- HENRY, A., 1957, "Note sur le *Miracle de Berthe*", *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'I. Frank*, Universität des Saarlandes: 250-261.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. B., 1999, "Una lectura narratológica de *The Man of Law's Tale*", *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 39: 275-294.
- HIBBARD, L. A., 1924, *Medieval Romance in England. A Study of the Sources and Analogues of the Non-Cyclic Medieval Romances*, Nueva York, Oxford University Press.
- HUET, G., 1918-1919, "Les sources de la *Manekine* de Philippe de Beaumanoir", *Romania* XLV: 94-99.
- HUOT, S. J., 2003, "La Belle Hélène de Constantinople: mise en prose d'une chanson de geste", *French Studies. A Quarterly Review* 57: 522-523.
- JABLONSKI, J., 1912, "*Le Comte d'Anjou*, roman d'aventures du XIV^e siècle", tesis doctoral, Positions des thèses de l'École des Chartes: 39-42.
- JEAY, M., 2001, "Chercher une fille, una épouse. Sexualités déviantes et parcours de rédemption", *Florilegium* 18.1: 66-82.
- JENNY, J., 1973, "Note bibliographique sur *Lion de Bourges*", *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry* 33: 74-76.
- KING, D. S., 2012, "Learning from Loss: Amputation in Three Thirteenth-Century French Verse Romances", *Modern Philology* 110. 1: 1-23.
- KISOR, Y. L., 2005, "Moments of Silence, Acts of Speech: Uncovering the Incest Motif in the *Man of Law's Tale*", *The Chaucer Review* 40: 141-162.

- KNEDLER, J. W., 1942, "The Girl without Hands: Latin-American Variants", *Hispanic Review* 10, 4: 314-324.
- KONIGSON, E., 1984, "La fille du Roi de Hongrie et le calendrier de *La Manekine*", *Arts du spectacle et histoire des idées : recueil offert en hommage à Jean Jacquot*, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance: 37-46.
- , 1977, "Structures élémentaires de quelques fictions dramatiques dans les *Miracles par personnages* du ms. Cangé", *Revue d'histoire du théâtre* 29: 105-127.
- KRAPPE, A. H., 1937a, "La Belle Helaine de Constantinople", *Romania* 63: 324-53.
- , 1937b, "The Offa-Constance Legend", *Anglia* LXI: 361-9.
- KRAUSE, K. M., (ed.), 2001a, *Reassessing the Heroine in Medieval French Literature*, University Press of Florida.
- , 2001b, "The Dramatization of the Heroine in the *Miracles de Notre Dame par personnages*", *European Medieval Drama* 3: 161-176.
- , 1999, "The falsely accused heroine in the *Miracles de Notre Dame par personnages*", *European Medieval Drama* 3: 161-175.
- LANGLOIS, CH.-V., 1924, *La vie en France au Moyen Âge de la fin du XII^e siècle au milieu du XIV^e siècle d'après des romans mondains du temps*, Paris, Hachette, t. 1: 260-264.
- , 1911, *La société française au XIII^e siècle, d'après dix romans d'aventure*, Paris, Hachette: 234-262.
- LASKAYA, A., 1998, "The Rhetoric of Incest in the Middle English *Emaré*", en A. Roberts (ed.), *Violence against Women in Medieval Texts*, Gainesville, FL: University Press of Florida: 97-114.
- LAURENT, D., 1995, prefacio a la edición de *la Manekine* al francés moderno, Paris, Stock: 9-18.
- LEBÈGUE, R., 1959, "La femme qui mutile son visage (Heptaméron X)", *Comptes-rendus des séances de l'année...* 103, 2, Académie des inscriptions et belles-lettres: 176-184.
- LECLERC, M.-D., 1992, "Geneviève de Brabant dans l'imagerie populaire", *Romanstisme* 78: 91-101.
- LEEK, TH. R., 2009, *The 13 Century "Constance" Tales. A Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Minnesota.*
- LEGROS, H., 1989, "Parenté naturelle, alliance, parenté spirituelle: de l'inceste à la sainteté", en *Las Relations de Parenté dans le Monde médiéval, Sénéfiance* 26, Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix: 510-548.
- LEJEUNE, R., 1978, "Analyse de la *Manekine* de Philippe de Beaumanoir", *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, IV, 1: 425-29.
- LEMARCHARD, M.-J., 1998, "Introducción" a *La doncella manca*, Madrid, Siruela.
- LENZ, R., 1911, "Un grupo de consejas chilenas", *Anales de la Universidad de Chile* CXXIX: 684-764 y 1339-1393.
- LINCOLN, J. N., 1936, "The Legend of the Handless Maiden", *Hispanic Review* 4, 3: 277-280.
- LIU, Y., 2003, "Incest and Identity: Family Relationships in *Emaré*", en B. K. Altmann y C. W. Carroll (eds.), *The Court Reconvenes, op. cit.*: 179-188.

- LOBA, A., 1995, "La Vierge et les femmes dans les *Miracles de Notre-Dame par personnages*", FS Alicja Karłowska-Kamzowa: 115-120.
- LOEWALD, S., 2003, "Quatre Figures Féminines apocryphes dans certains Mystères de la Passion en France", *Fifteenth-Century Studies* 28: 173-183.
- , 2001, *Les Figures Féminines dans certains Mystères de la Passion en France au Moyen Âge*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- LOUISON, L., 2004, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Champion.
- LOZANO-RENIÉBLAS, I., 2003, *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel, Reichenberger.
- , 1999, "Notas sobre la formación de la novela en la Edad Media", en M. Freixas y S. Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander.
- , 1998, "El encuentro entre aventura y hagiografía en la literatura medieval", en F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas XIII Congreso AIH*, t. I, Madrid: 161-167.
- MARCELLO-NIZIA, CH., 1995, "Entre Œdipe et Carnaval : la *Manekine*", posfacio a la tr. al francés moderno de *la Manekine*, *op. cit.*, 201-218.
- MEIER, H. y F. KARLINGER (eds.), 1961, *Spanische Märchen*, Múnich, Eugen Diederichs Verlag.
- MICHA, A., 1950, "La femme injustement accusée dans *Les miracles de Notre-Dame par personnages*", *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Nizet: 85-92.
- MIDDLETON, R., 1999, "The History of BNF FR. 1588", en B. N. Sargent-Baur (ed.), *Le Roman de La Manekine*, *op. cit.*: 42-68.
- MILLER, R. P., 1975, "Constancy Humanized: Trivet's Constance and the *Man of Law's Constance*", *Costerus* 3: 49-71.
- MOORE, M., 2014, "Masculinities and the Geographies of Empire in Thirteenth-Century Incest Romances", en *Exchanges in Exoticism: Cross-Cultural Marriage and the Making of the Mediterranean in Old French Romance*, Toronto, University of Toronto Press: 80-101.
- MUSSETTER, S., 1982, "The Education of Chretien's Enide", *Romanic Review* 73: 147-66.
- NEWMAN, M. G., 2003, "Crucified by the Virtues: Monks, Lay Brothers, and Women in Thirteenth-Century Cistercian Saints' Lives", en AA.VV., *Gender and difference in the Middle Ages*, University of Minnesota Press: 182-209.
- NICHOLSON, P., 1991, "Chaucer Borrows from Gower: The Sources of *The Man of Law's Tale*", en R. F. Yeager (ed.), *Chaucer and Gower: Difference, Mutuality, Exchange*, Victoria B C, University of Victoria: 85-99.
- NICOLAISEN, W. F. H., 1993, "Why Tell Stories About Innocent, Persecuted Heroines?", *Western Folktale* 52: 61-71.
- NOOMEN, W., 1975, "Pour une typologie des personnages des *Miracles de Nostre Dame*", *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Lein Geschiere par ses amis, collègues et élèves*, Ámsterdam, Rodopi: 71-89.
- ORAZI, V., 2011, "'La fanciulla perseguitata': motivo folclorico a struttura iterativa", en I. Paccagnella et al. (eds.), *"Anaforá". Forme della ripetizione*, Padua, Esedra: 77-97.

- , 2009, “La ‘noia perseguida’: transiti, passaggi, traduzioni di un motivo folclorico nella Catalogna medievale”, *actas del IX Congresso Internazionale “La Catalogna in Europa, l’Europa in Catalogna. Transiti, Passaggi, Traduzioni”*, Venecia, Associazione italiana di Studio catalani.
- , 2000, “Die verfolgte Frau’ : per l’analisi semiologica di un motivo folclorico e delle sue derivazioni medievali (con speciale attenzione all’ambito catalano)”, *Estudis Romànics* 22: 101-138.
- , 1999, “La edición de un cuento catalán medieval: el hallazgo de un códice perdido y la identificación del origen de la tradición manuscrita”, en C. Parrilla y otros (eds.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, Universidade da Coruña: 493-508.
- PARIS, G., 1893, “Jehan Maillart”, *Histoire littéraire de la France*, París, Imprimerie nationale, t. 31: 318-350.
- , 1890, “L’auteur du *Comte d’Anjou*”, *Romania* 19: 106-109.
- PERCO, D., 1993, “Female Initiation in Northern Italian Versions of ‘Cinderella’”, *Western Folklore* 52, 1, *Perspectives on the Innocent Persecuted Heroine in Fairy Tales*: 73-84.
- PEREIRA, R., 2007, *El cuento Otas de Roma: en búsqueda de un género literario*, Mémoire de licence présenté à la Faculté des lettres de l’Université de Fribourg (CH), España.
- PERRY, M. E., 2005, *The Handless Maiden: Moriscos and the Politics of Religion in Early Modern Spain*, Princeton.
- PICHERIT, J.-L. G., 1983, “La légende de la mutilation du pape Léon”, *Neuphilologische Mitteilungen* 84: 297-300.
- , 1975a, “Le merveilleux chrétien et le motif du Mort reconnaissant dans la chanson de *Lion de Bourges*”, *Annuaire mediaevale* 16: 41-51.
- , 1975b, “Une partie d’échecs dans la chanson de *Lion de Bourges*”, *Romance Notes* 16, 692-694.
- PLANCHE, A., 1993, “Réalité et folklore dans le *Roman du Comte d’Anjou* (1316)”, en *Les “Realia” dans la littérature de fiction au Moyen Âge: actas del coloquio del Centre d’Études Médiévales de l’Université de Picardie Jules Verne*, Chantilly: 141-152.
- POPOVIC, P., 1907, “La *Manekine* grecque et sa source italienne”, *Byzantinische Zeitschrift* 16: 150-154.
- POUCET, J., 2016, “Anastasie, la « Fille sans mains », une actualisation du motif des « sage-femmes de la Nativité », *Folia Electronica Classica* 31.
- PUTTER, A., 2000, “The Narrative Logic of *Emaré*”, en A. Putter y J. Gilbert (eds.), *The spirit of medieval English popular romance*, Harlow, Essex: Longman: 157-180.
- RAYNAUD, J., 1984, “Macario : une version franco-italienne de la *Chanson de la Reine Sébile*”, *Bulletin de l’Association d’étude sur l’humanisme, la réforme et la renaissance* 19: 73-79.
- RICCKERT, E. (ed.), 1908, introducción a *Emaré*, Londres, Early English Text Society.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A., 1989, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito (Los cuentos de tradición oral en España)*, Universidad de Murcia.
- ROLIER-PAULIAN, C., 2007, *L’esthétique de Jean Maillart. De la courtoisie au souci de l’humaine condition dans Le roman du Comte d’Anjou*, Orléans, Paradigme.

- , 2004, "L'errance du couple noble: évolution d'un outil didactique dans le roman du XIV^e au XV^e siècle (l'exemple de *Cleriadus et Meliadice*)", en E. Bury y F. Mora (eds.), *Du roman courtois au roman baroque. Actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, Paris, Les Belles Lettres: 267-277.
- , 2001, "Le Roman du Comte d'Anjou de Jehan Maillart: un jalon dans l'évolution du roman en vers du XIII^e au XIV^e siècle", *Perspectives médiévales* 27: 54-57.
- , 1998a, "L'image de la mère dans le Roman du Comte d'Anjou", *La mère au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre* 16: 247-260.
- , 1998b, "Le dénouement du Comte d'Anjou. Une réussite ou un échec?", *Cloue le récit: recherches sur les dénouements romanesques. Tome 1, PRIS-MA* 28: 175-191.
- RONCO, D., 2001, *Il maggio di santa Oliva: origine della forma, sviluppo della tradizione*, Pisa, Università di Pisa.
- ROQUES, G., 1986, "Remarques sur le texte de *Lion de Bourges*", *Travaux de linguistique et de littérature* 24, 1: 239-255.
- ROQUES, M., 1930, "Pescher au mail et autres antiphrases ironiques. Pour le commentaire du Comte d'Anjou de Jehan Maillart", *Romania* 56: 411-418.
- , 1929, "L'interpolation de Fauvel et le Comte d'Anjou", *Romania* 55: 548-551.
- ROUCHE, M., 1991, "Sagrado y secretos", en *Historia de la vida privada. La Alta Edad Media*, Madrid, Taurus: 111-137. Traducción de F. Pérez Gutiérrez.
- ROUILLARD, L.-M., 2001, "The drama of romance: a fourteenth-century theatrical version of *La Manekine*", *Le Moyen Français. Revue d'Études linguistiques et littéraires* 48: 77-92.
- , 2000a, "Mutilation and Marriage in *La Manekine*", *Romance Languages Annual* 12, Universidad de Toledo: 99-104.
- , 2000b, "Reading the Reader: Jean Wauquelin's Prose Adaptation of *La Manekine*", *Medieval Perspectives* XV: 93-104.
- , 1996, "Incest, Marriage, and Penance in Philippe de Remi's *La Manekine*", University of Pittsburgh.
- ROUSSEL, C., 2001a, "Clovis, Floovant et saint Riquier: les silences de *La Belle Hélène de Constantinople*", en D. Buschinger (ed.), *Saint Riquier à Saint-Riquier: actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne Saint Riquier*, Amiens.
- , 2001b, "Portrait d'un dériméur paradoxal: la mise en prose anonyme de *La Belle Hélène de Constantinople*", en N. Henrard, P. Moreno y M. Thiry-Stassin (eds.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruselas, De Boeck Université: 421-430.
- , 1998a, "Berthe, Florence, Hélène : trois variations épiques sur le thème de l'épouse persécutée", *L'épopée tardive: Littérales* 22: 39-60.
- , 1998b, *Contes de geste au XIV^e siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans La Belle Hélène de Constantinople*, Ginebra, Droz.
- , 1996, "Wauquelin et le conte de la fille aux mains coupées", *Bien dire et bien apprendre* 14: 219-236.

- , 1984, “Chanson de geste et roman : remarques sur deux adaptations littéraires du conte de la ‘Fille aux mains coupées’”, *Essor et fortune de la chanson de geste dans l’Europe et l’Orient latin*, actas del 9^e Congrès de la Société Rencesvals, Módena: 565-582.
- SALILLAS PARICIO, M. J., 2012, “Espacios hostiles en *La Manekine* de Philippe de Rémi, Sire de Beaumanoir, y en *Le Roman du Comte d’Anjou* de Jehan Maillart”, en M. E. Bermejo Larrea (ed.), *Regards sur le locus horribilis. Manifestations littéraires des espaces hostiles*, Prensas de la Universidad de Zaragoza: 49-66.
- SARGENT-BAUR, B., 2001, “*Peregrinatio*: Joïe, Constance and their tale(s)”, en J. Tasker Grimbert y C. J. Chase (eds.), *Philologies Old and New: Essays in Honor of Peter Florian Dembowski*, Princeton, Edward C. Armstrong, *Monographs on Medieval Literature* 12: 93-108.
- , 1999, “Introduction to *La Manekine* by Philippe de Remi”, *Le Roman de La Manekine*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi.
- , 1998, “La structure temporelle de la *Manekine* de Philippe de Rémi”, *Romania* 116: 131-47.
- , 1997, “Dating the Romances of Philippe de Remi: Between an Improbable Source and a Dubious Adaptation”, *Romance Philology* L, 3: 257-275.
- SAVAGE, A., 2000, “Clothing paternal incest in The Clerk’s Tale, Emaré and the Life of St Dymrna”, en AA.VV., *Medieval Women. Texts and Contexts in Late Medieval Britain: Essays in Honour of Felicity Riddy*: 345-361.
- SCHLAUCH, M., 1953, “Griselda in Iceland: A Supplement”, *Speculum* 28, 2: 363-370.
- , 1935, “Saints Tryphina and Hirlanda”, *Speculum* 10: 161-162.
- , 1927, *Chaucer’s Constance and Accused Queens*, Nueva York, New York University Press.
- SHEPHERD, M., 1990, *Tradition and re-creation in Thirteenth century romance: ‘La Manekine’ and ‘Jehan et Blonde’ by Philippe de Rémi*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta.
- SPEARING, A. C., 2001, “Narrative Voice: The Case of Chaucer’s ‘Man of Law’s Tale’”, *New Literary History* 32, 3: 715-746.
- SUARD, F., 1985, “Chanson de geste et roman devant le matériau folklorique : le conte de la *Fille aux mains coupées* dans la *Belle Hélène de Constantinople*, *Lion de Bourges* et la *Manekine*”, en E. Ruhe y R. Behrens (eds.) *Mittelalterbilder aus Neuer Perspektive. Diskussionsanstöße zu amour courtois*, Múnich, Wilhelm Fink: 364-79.
- SUCHIER, H., 1884, “Introduction”, *Œuvres de Philippe de Beaumanoir*, SATF, t. i: xxiii-lix.
- SURDEL, A.-J., 1984, “Amour, mariage et sainteté dans les légendes et les mystères hagiographiques”, en *Amour, mariage et transgressions au moyen âge*, Gopinga, Kümmerle: 73-91.
- , 1981, “A propos de la traduction des textes littéraires médiévaux: *La Manekine*, roman du XIII^e siècle”, *Annales de l’Est* 33: 71-75.
- SWANN JONES, S., 1993, “The Innocent Persecuted Heroine Genre: An Analysis of Its Structure and Themes”, *Western Folklore* 52: 13-41.
- TATAR, M. (ed.), 2003, *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, Barcelona, Crítica.
- UELTSCHI, K., 2011, “Punir et réparer. Main coupée, corps méhaigné et Relève du Temps”, L. Bodiou, V. Mehl y M. Soria (dirs.), *Corps ravagés, corps outragés, de l’Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols: 89-102.

- , 2010, *La main coupée. Métonymie et mémoire mythique*, París, Champion.
- UTLEY, F., 1974, "Boccaccio, Chaucer and the International Popular Tale", *Western Folklore* 33, 3: 181-201.
- VALERO CUADRA, P., 2000, "La materia cuentística de la leyenda de Carcayona: el cuento de 'La doncella sin manos'", *La leyenda de la doncella Carcayona*, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- , 1995, "La leyenda de la doncella Carcayona", *Sharq al-Andalus* 12: 349-361.
- VAN BUREN-HAGOPIAN, A., 1983, "Jean Wauquelin de Mons et la production du livre aux Pays-Bas", *Publication du Centre Européen d'Etudes Burgondo-médianes* 23: 53-74.
- VON RICHTHOFEN, E., 1972, "Seuilla-Sebile-Sisibe/Sigelint", *Tradicionalismo épico-novelesco*, Barcelona, Planeta: 67-73.
- WALECKA, A. M., 1994, "Le theme de l'inceste dans le roman français du Moyen Âge: *Roman du comte d'Anjou, Roman de Thebes*", tesis doctoral, Providence, Brown University.
- WALKER VADILLO, M. A., 2012, "Susana y los viejos", *Revista Digital de Iconografía Medieval* IV, 7: 49-57.
- WARDETZKY, K., 1990, "The Structure and Interpretation of Fairy Tales Composed by Children", *Journal of American Folklore* 103: 157-176.
- WEISSMAN, H. PH., 1979, "Late Gothic pathos in The Man of Law's Tale", *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 9.
- WOOD, M. E., 2006, "The Sultanness, Donegild, and Fourteenth-Century Female Merchants: Intersecting Discourses of Gender, Economy, and Orientalism in Chaucer's Man of Law's Tale", *Comitatus* 37: 65-85.
- WRISLEY, D., 1997, *Hagiographic devotion and Christian historical verse narrative in thirteenth-century romance: Philippe de Remi's Roman de la Manekine*, tesis doctoral, Princeton University.
- , 1994, "Violence et spiritualité dans le 'rommant' de la *Manekine*", *Sénéfiance* 36: 573-585.
- ZIPES, J., 2014, *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- , 2000, "Introduction: Towards a Definition of the Literary Fairy Tale", en *The Oxford companion to Fairy Tales. The Western fairy tale tradition from medieval to modern*, Oxford University Press: XV-XXXII.
- ZUBILLAGA, C., 2014, "La traducción medieval de la santidad femenina: las versiones occidentales francesa e hispánica de la leyenda de Santa María Egipcíaca", en A. Basarte y S. Barreiro (eds.), *Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Estudios Medievales y XXIII Curso de Actualización de Historia*, Buenos Aires, Saemed: 107-112.
- , 2008, "Estudio" a la *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*, Buenos Aires, Secrit: XIII-CLXXI.