

MIRADAS: UNA CRONOLOGÍA DE REFLEJOS ENTRE CUERPO Y ALMA EN UN DIÁLOGO MULTICULTURAL CON LA LITERATURA HEBREA DE LA PENÍNSULA IBÉRICA MEDIEVAL *

Rachel Peled Cuartas
Universidad de Alcalá, España
rachel.peled.cuartas@gmail.com

Recibido: 16/02/2018 – Aceptado: 05/06/2018

DOI: 10.17533/udea.lyl.n74a02

Resumen: El concepto poético tradicional en el que se describe la fuerza y el poder de la mirada femenina desde una perspectiva masculina se convirtió en un eje principal de las relaciones entre hombres y mujeres en la Edad Media. En la poesía de la época donde nos encontramos con una voz femenina más potente o incluso con una inversión de la jerarquía social existente. Partiendo de una visión nueva del concepto de la interculturalidad medieval en la Península Ibérica pretendo trazar un camino poético que abarca cuatro siglos (X - XIV), destacando las influencias de la poesía trovadoresca como la poesía árabe de al-Ándalus en la literatura hebrea.

Palabras claves: mirada, poesía hebrea y árabe del deseo, amor cortés, el cuerpo femenino, la Península Ibérica en la Baja Edad Media.

GAZES: A CHRONOLOGY OF BODY AND SOUL REFLECTIONS IN A MULTICULTURAL DIALOGUE WITH HEBREW LITERATURE IN MEDIEVAL IBERIAN PENINSULA

Abstract: The traditional poetic concept, according to which the power of female gaze is described from masculine perspective, became a central pillar in the relationship between men and women in the Middle Ages. Nonetheless, in its poetry we can find a more powerful female voice or even a complete reversal of the established social hierarchy and gender roles. Based on a new vision of the concept of medieval interculturality in the Iberian Peninsula this article traces a poetic path which embraces four centuries (from the tenth to the fourteenth centuries), highlighting the influence of troubadour poetry and Arabic poetry of al-Ándalus on Hebrew literature.

Keywords: gaze, Hebrew and Arabic love poetry, Courtly Love, female body, late medieval Iberia.

* Este artículo se realizó en el marco del proyecto *DHuMAR*. Humanidades Digitales, Edad Media y Renacimiento. 1. Poesía 2. Traducción (MINECO, FFI2013-44286-P, bajo la dirección de Fernando Gómez Redondo y Carlos Alvar de la Universidad de Alcalá de Henares.

1. Introducción

La representación femenina como cuerpo que observa y es observado¹ constituyó un pilar fundamental de las relaciones entre hombres y mujeres² en la literatura medieval peninsular: árabe, hebrea y romance. En una sociedad religiosa en la que los códigos de conducta estaban férreamente establecidos y donde las restricciones de contacto físico y diálogo limitaban radicalmente las posibilidades de interacción, la mirada era considerada como el único medio de contacto directo que no suponía una transgresión de las normas.

La paradójica naturaleza de la vista al ser considerado el sentido más fiable, pero el que menos satisface el apetito físico del cuerpo, permitía otorgarle un papel dominante en las relaciones eróticas según Anthony Colin Spearing (1993, p. 6). Tal carácter implicaba la posibilidad de convertir la vista en una fuente de placer sexual por sí misma. El gozo erótico de la mirada formaba parte importante del amor profano, aunque, al mismo tiempo, atraía la crítica religiosa, que lo percibió como una motivación lujuriosa (pp. 5-7).

2. La mirada: relaciones de poder y sumisión en la poesía del deseo árabe- hebrea medieval

Tanto la poesía del deseo árabe como la hebrea (*shirat hajesheq* שִׁירַת הַחֶשֶׁק) atribuían a la mirada un sentido erótico que marcaba las relaciones de poder y sumisión entre hombres y mujeres. Se creaba así un juego con la jerarquía social dominante,³ que invertía el orden real de manera momentánea, presentando al objeto observado femenino en posición de superioridad sobre su observador masculino. Es más, esta inversión literaria de la situación de observación adquiría a veces un sentido ideológico y estético como detallaré brevemente (Rosen, 2006, p. 49).⁴

En la poesía del deseo, la mirada, junto con otros motivos, revelaba procesos de masculinización de la mujer y feminización del hombre. En este sentido, se describía a la mujer con una simbología fálica y al hombre, como hueco y penetrado; se percibía a la amada como dura y sólida gracias a una serie de imágenes de materiales como el

1 Me baso en este capítulo en gran medida en las premisas teóricas de Ferrante y Goldin. Véase: Ferrante (1975, pp. 1-13, 37- 127); Goldin (1967, pp. 1-106, 207-267) y (1975, pp. 3- 13).

2 Una perspectiva feminista para la relación entre el cuerpo y la mirada, véase: Dovev (1993, pp. 88- 105); Fisher y Halley (1989).

3 Sobre la mujer y el mito de belleza como constituyentes de relaciones de poder, véase: Wolf (2004).

4 Las premisas de Cixous contribuyen al entendimiento del tema, aunque sea de modo indirecto (1976, pp. 875-893).

hierro, la piedra o el cristal, mientras que se hacía lo propio con el hombre por medio de materiales líquidos, suaves y derretidos. La mujer era representada solamente por su fisonomía exterior, al tiempo que se hacía hincapié en el interior del hombre, tanto en lo sentimental como en sus órganos: corazón, riñones, hígado, etc. Incluso las lágrimas femeninas eran lágrimas de cristal, a diferencia de las masculinas, que se mezclaban con sangre, colmando los sufridos órganos (Rosen, 2006, pp. 80-128). Se representaba al amante como débil e impotente y a la mujer, como poderosa y cruel. No obstante, era el hombre el que realmente dominaba la situación. Tanto en la poesía del deseo como en el amor cortés, la sumisión masculina camuflaba una imposición sobre la mujer. El concepto tradicional que describía a la mujer desde un punto de vista masculino la convertía en un lugar virtual, en ambos sentidos posibles de la palabra: por su carácter verosímil y por sus «virtudes» (Rosen, 2006, pp. 77-82).

La mirada constituyó un doble reflejo, del observador y de lo observado. De modo parecido al escudo de Perseo (Rosen, 2006, p. 68), ésta permitía al poeta manipular al personaje femenino a la vez que confirmaba nuevamente las virtudes poéticas del hombre y, por medio de ellas, recalcabá su dominio tanto en el mundo intertextual como en el contexto sociocultural.

La configuración literaria del hombre amante, *voyeur*, cuya mirada y descripción poética transformaba de la mujer en su objeto de deseo, se presentaba a sí mismo como víctima de las miradas agresivas de ella. Incluso cuando ésta había tomado una actitud activa, era el hombre quien aportaba sentido. Se establecía, de este modo, una dicotomía entre agresor y víctima, así como una jerarquía de sumisión, que se trazaba entre la mirada femenina y su receptor y observador masculino pareció. En su libro, Rosen presenta un esquema y sus posibles inversiones en los poemas hebreos de los siglos X-XIII, empezando por los poetas de al-Ándalus y llegando a Todros Abulafia, poeta toledano de la primera mitad del siglo XIII (2006, pp. 44-88). Este esquema describe una relación de aparente sumisión del amante herido por la mirada de su amada, aunque en realidad reafirmase el poder masculino sobre la mujer.

La metáfora de las flechas que disparan los ojos de la amada aparece ya en la poesía del deseo andalusí, llegando hasta el amor cortés (Spearing, 1993, p. 8). La agresividad de la mirada iba dirigida al objeto observado, que se convertía en el sujeto pasivo de la situación.⁵ Tanto los ojos del sujeto observador como los de la víctima escudriñada se convertían en señales y canales (Spearing, 1993, p. 8, nota 27) y las relaciones entre ambos quedaban vinculadas con cuestiones de poder e intimidad. La influencia de la poesía del deseo era perceptible en varios niveles textuales, tanto en textos hebreos como en textos románicos, como veremos en la selección de ejemplos.

5 Spearing indica la base científica que menciona Platón en *Timaeus* y *Theaetetus* (1993, p. 10). Sobre la mirada con fuerza fatal de la mujer, véase Burgel (1989).

3. Mirada y poder (descriptivo y real) en *Melitsat Efer veDinah* de don Vidal Benbenist y el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz

Melitsat Efer veDinah fue escrita a finales del siglo XIV por don Vidal Benbenist, poeta y escritor judío de Zaragoza.⁶ Vidal era miembro del círculo literario llamado el Grupo de Poetas del Reino de Aragón.⁷ Benbenist estaba relacionado con otros judíos cortesanos que en aquel momento estaban muy expuestos a influencias de la sociedad y la cultura cristiana local, porque detentaban altos cargos en la corte real o en los gobiernos locales, mientras que otros se convirtieron al cristianismo durante su vida por diversas razones. De modo que se formó un mestizaje cultural, fruto de los ideales culturales «declarados» de la élite judía, que seguían siendo los del intelectualismo árabe y su literatura, por un lado, y el entorno romance.

La obra *Melitsat Efer veDinah* se divide en dos partes. La primera es una fábula que narra la historia de Efer, un viejo rico, feo e inmoral. Durante el luto de su primera y justa mujer, Meheteval, ve a una joven hermosa y virgen y desea casarse con ella. Una vez logrado su objetivo, su vejez le impide consumir el matrimonio. Finalmente, Efer toma una sobredosis de un afrodisíaco que le provoca una agónica muerte.

La segunda parte interpreta la historia amorosa como una alegoría del «*amargo destino del alma erudita*, cuya mala suerte era morar en el cuerpo de una persona desobediente a sus instrucciones morales y entregada a los placeres mundanos» (Hus, 2003, p. 3). Al final, el autor presenta sus conclusiones didáctico-morales y anima a los lectores a buscar el amor divino y abandonar los valores mundanos. La obra ofrece una doble lectura: una lectura superficial para el disfrute y deleite y una segunda, más compleja e implícita, que revela los significados latentes del texto.

Tanto en *Melitsat Efer veDinah* como en el *Libro de buen amor* (*Lba* en adelante), textos expuestos a la tradición andalusí de la poesía del deseo, la autoridad narradora se expresa desde una perspectiva masculina. Vidal Benbenist se valió directamente de sus antecedentes hebreos y, probablemente, también de la tradición árabe de manera indirecta. Por su lado, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, se sirvió de la poesía árabe, que aún resonaba en su época.

Tanto el Arcipreste, cuando observa a la primera dama noble, como Benbenist, en el primer encuentro entre Efer y Dinah, utilizan metáforas cinegéticas para describir el «cautiverio» masculino bajo el poder de la amada. De este modo escribe Juan

6 Sobre la cuestión de identidad del poeta, véase Hus (1988: 501- 517). Sobre su vida y su obra, véase: Sáenz-Badillos (2009: 167-184); Vardi (1987); Targarona (2001: 61- 133); Targarona y Vardi (2009: 185- 243).

7 Sobre ese círculo literario, véase: Baer (1959: 269-270, 305-308); Hus (2003: 5-12); Sáenz- Badillos (2009: 167-184); Schirmann (1960: 592); Schirmann (1999: 580-654); Vardi (1996).

Ruiz: «Assí fue que un tienpo una doña me priso;/ de su amor non fui en ese tienpo repiso» (Ruiz, 2003, p. 111, vv. 77ab). A primera vista, parece que el Arcipreste otorga a la primera mujer el control en la situación presentada, caracterizándola con elementos viriles agresivos, como si atrajese al hombre a sus brazos con su poder. Es más, el verbo utilizado en el primer verso para describir la relación con la señora, «me priso», le atribuye a la mujer un papel activo, pues es ella quien ejecuta una acción del campo semántico de la caza, considerado normalmente como masculino e, incluso, violento.⁸ No obstante, ya en el segundo verso, el narrador retoma las riendas de la situación al declarar que no se arrepiente de su amor, reafirmando así su libertad de elección. No es la mujer, pues, quien controla la situación, como cautivadora, sino que el hombre, lejos de ser un preso, es quien decide si se trata de un amor conveniente para él.

De hecho, el Arcipreste elige abrir sus cortejos amorosos yendo más allá de las convenciones literarias de la época y aportando una posición mucho más compleja que la asignada por los roles literarios y sociales tradicionales. La presentación del personaje femenino como dominante y agresivo consigue replicar momentáneamente al poder viril absoluto, si bien es cierto que dicha réplica se puede encuadrar inmediatamente dentro de los límites de la convención estético-literaria, al matizar el poder varonil en las relaciones amorosas reales. Efer compone un poema acerca del encuentro:

Gacela que porta la gracia cual abrigo / la desearé [mas] mi alma teme acercársele. // La flecha de su amor me alcanzó; mi corazón, su objetivo y su ojo, el arco. // Su paladar me pescó cual caña/ yo, un pájaro y sus palabras, una red (Hus, 2003, p. 153, vv. 27-29).⁹

El personaje masculino describe así una situación en la cual la mujer intenta capturarlo en su red, mientras que la realidad es totalmente opuesta: no es la mujer quien desea capturar al hombre, sino que es él quien intenta forzarla al matrimonio. Según Hus, este poema, escrito en la fórmula clásica andalusí, presenta una situación típica de este género en la que aparece una amada cruel, que caza y maltrata al amante enamorado y miserable. No obstante, el poema se aparta de lo común y se ubica en el nuevo contexto; se presenta una trama minuciosa como si fuera exactamente paralela a la relación de Efer y Dinah. La oposición absoluta entre la situación real de la relación y la situación cortesana descrita en el poema crea incluso un efecto literario irónico e incluso grotesco (Hus, 2003, p. 92).

8 Sobre la metáfora de la caza en el discurso amoroso en la poesía medieval en la Península Ibérica, desde al-Ándalus y hasta los reinados cristianos, véase: Rosen (2006, pp. 80- 128).

9 «עפרה אשר חן כמעיל לובשת/ אחשוק ונפשי יראה מגשת// חץ אהבתה עוררה ויהי סגור/ לבי כמטרה ועינה קשת// חכה לצודני כחכה הועלה/ ואני כבן ציפור וניבה רשת.»

De modo parecido, encontramos también la imagen de las flechas disparadas por la mirada femenina, que hieren a su observador varonil. En la *Melitsah*, se describe la susceptibilidad del observador y el peligro que contienen las pupilas y los párpados de la mujer, representando metonímicamente su mirada. El padre de Dinah describe de este modo a Efer en segunda persona, antes del matrimonio con su hija: «Surcando un mar de amor, alzada la bandera y agarrada el mástil,/ El amor es fuerte y cómo podríais aguantar su destello sobre vuestro rostro,/ Si miráis los párpados de la gacela, os deberéis defender de las flechas que veréis»¹⁰ (Hus, 2003, p. 169, vv. 207-210). Por su parte, Juan Ruiz describe a Doña Endrina como si lanzase saetas por los ojos: «¡Ay, Dios! ¡Cuán hermosa viene Doña Endrina por la plaça!/
¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garça!/
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buenandança!/
Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça» (Ruiz, 2003, p. 311, vv. 653a-d). Efer, el amante anciano, utiliza la misma metáfora tradicional para describir la mirada de Dinah: «Con las flechas de sus pupilas les sacará los ojos a los hombres» (Hus, 2003, p. 153, v. 25).¹¹

En este caso, la metáfora tradicional adquiere un sentido irónico.¹² La vista del amante está realmente dañada, pero no por las miradas que disparan las pupilas de la amada, sino por su condición física deteriorada a causa de la vejez. Este juego de poder y jerarquía se enriquece aquí con un efecto humorístico.

4. Dominio de la mirada y control del lenguaje erudito y poético

El dominio masculino de la mirada es correlativo a su control del lenguaje.¹³ El hablante masculino refleja sus fantasías sobre una imagen femenina silenciosa que actúa como portadora de la mirada sin producir ningún sentido propio. Es decir, a pesar de que tanto el hombre como la mujer son objeto de las miradas, sólo el primero funciona también como sujeto, desde cuyo punto de vista se presenta a su enamorada. De ese modo, es posible ver cómo Efer y el poeta describen a Dinah como un objeto de deseo masculino repetidamente.¹⁴ Así, por ejemplo, en la obra se encuentra:

Continuó Efer mirando directamente a la cara de la joven. Fue su belleza como el mismo cielo [...] A sus ojos, era más preciosa que cualquier otro adorno. Todos los tesoros de

10 «שוכב בים (ה)אהבה הנך/נסך פרושגם החזק תרנך// (ה)אהבה עזה ואיך תוכל לסבול/ זיקות (מאוריה) עלי פניך// הבט (ל)עפפי צביה תזוז/ חצים ואתה תאזור מתניך.»

11 «ובחצי אישונה עיני האנשים תנקר.»

12 Sobre el sentido irónico en la literatura de aquella época sigo el enfoque de Gaunt (1989, pp. 1-39).

13 Véase sobre este tema y la relación entre mirada y poder (en el contexto moderno) en: Lauretis (1987).

14 Véase, por ejemplo: Hus (2003, p. 153, vv. 23-32).

su oro quedaron en nada al compararlos con ella. Y no llegó siquiera el rubí a igualarla en valor (Hus, 2003, p. 153, vv. 30-32).¹⁵

La comparación de la deseada Dinah con el oro y las piedras preciosas contribuyen a su «objetivización», a su conversión en «objeto». Se encuentra un fenómeno parecido en el *Lba*. Se observa que, después de la historia de Doña Endrina y Don Melón, el Arcipreste encuentra una nueva dama. Al igual que en la *Melitsah*, también aquí el primer encuentro es a través de una mirada: «Seyendo yo después d'esto sin amor e con coidado,/ vi una apuesta dueña se[e]r en su estrado» (Ruiz, 2003, p. 385, vv. 910ab).

Juan Ruiz ve a la dama y, directamente, se enamora gracias a su aspecto, como un cazador que atisba su presa y se lanza a buscarla. La «captura», en ese caso, se lleva a cabo con la ayuda de la vieja mediadora: «Aquella mensajera fue vieja bien leal [...] que çerca de la villa puso el arraval» (2003, p. 387, vv. 914a-914d). La dama no tiene iniciativa en la elección. La importancia del aspecto físico, captado por la mirada, se enfatiza con su descripción de la mujer idónea para el amor (2003, p. 237, c. 431-433; 243-245, vv. 444a-448c), en la cual destacan las características de la belleza externa por encima de cualquier otra consideración. Esa descripción se realiza desde una perspectiva masculina del que percibe a la mujer como un objeto, ensalzando su imperfección para mayor gozo. La caracterización de Alda, la tremenda serrana, como contraejemplo de la mujer ideal refuerza este mismo concepto.

De nuevo, existe una descripción dedicada en mayor parte al aspecto físico, que en este caso resulta exageradamente monstruoso (2003, pp. 437-443, vv. 1008c-1021a). Es interesante anotar que, en esa descripción, el Arcipreste utiliza en múltiples ocasiones formas del verbo «ver» que matizan el concepto sensual de la mirada, como, por ejemplo: «La más grande fantasma que vi en este siglo» (2003, p. 437, v. 1008c); «En el Apocalipsi Sant Juan Evangelista / no vido tal figura nin de tan mala vista» (2003, p. 437, vv. 1011a-1011b); «Mayores que las mías tiene sus prietas bravas; / yo non vi en ella ál, mas si tú en ella escarbas» (2003, p. 441, vv. 1015a-1015b); «Mas, en verdat sí, bien vi fasta la rodilla» (2003, p. 441, v. 1016a); «Dígot' que non vi más ni t' será más contado» (2003, p. 443, v. 1020c).

No obstante, ambos escritores ponen en jaque el control masculino al matizar la impotencia de la mirada que intenta conquistar a la mujer deseada. El Arcipreste no puede alcanzar su meta, ya que la mujer se niega a corresponderle con su mirada. Se queja metafóricamente de sus propios ojos: «¡Ay, ojos, los mis ojos! ¿Por qué

15 «יוסף עפר להביט נוכח פני הנערה. והנה כעצם השמים תארה [...] ותיקר בעיניו מכל כלי חמדה. וכל אוצרות זהבו כאין נגדה. ולא יערכנה אודם [פטדה].»

vos fuste poner/ en dueña que non vos quier' nin catar nin ver? /Ojos, por vuestra vista vos quistes perder:/ Penaredes, mis ojos, penar a amoretesçer» (2003, p. 349, c. 788). En la *Melitsah*, la ironía se desborda al descubrir que Efer está casi ciego. Así lo describen en su boda: «El novio [...] entre sus ojos hallarás la oscuridad»¹⁶ (Hus, 2003, p. 175, v. 282). Tras la boda, Dinah le reprocha: «Se debilitaron vuestros ojos»¹⁷ (Hus, 2003, p. 181, v. 35). Esto crea un paralelismo entre su impotencia sexual y su incapacidad de ver.

Tanto las descripciones de la ceguera como de la belleza captada por la mirada emplean el mismo lenguaje metafórico de luz y oscuridad. Así, se enfatiza la falta de luz, la imposibilidad de ver la belleza al quedar uno a oscuras, ciego. Por ejemplo, uno de los invitados a la boda de Efer y Dinah canta describiendo a la pareja nupcial en los términos anteriores:

El novio, de espíritu caído y cuya cara se oscureció como el borde de una caldera (*Joel* 2,6)¹⁸ / y entre cuyos ojos hallaréis la oscuridad // En comparación, (está) la bellísima doña, tan bonita como la luz del sol / y los distinguiría la gente (como) se distingue la luz de la oscuridad (Hus 2003: 175 vv. 282- 283).¹⁹

La inabarcable diferencia entre la condición real de Efer y su ilusión de ver queda expuesta de forma irónica. El efecto de la mirada se expresa también gracias a la descripción del objeto observado, que se manipula en la *Melitsah* para ampliar el juego irónico. En uno de los poemas citados anteriormente, Benbenist utiliza una metáfora bastante común en la poesía del deseo: al llamar «gacela» a la amada (Hus 2003: 153 vv. 25, 30- 32).²⁰ No es el único lugar de la obra donde Efer se refiere a Dinah con este término, por ejemplo: «Gacela que porta la gracia cual abrigo»²¹ (Hus, 2003, p. 153, v. 27). También cuando dice: «Ofra, la gacela que he destinado (para mí) con inmensa alegría»²² (Hus, 2003, p. 168, v. 201). Dinah se queja ante su padre diciendo que «Se alegraría si tuviese a alguien de su edad y / cantaría cual ruiseñor si disfrutase de la compañía de un ciervo (*tsvi ofer*)» (Hus, 2003, p. 159, v. 95).²³

16 «חתן [...] ובין עיניו תמשש חושך.»

17 «כי כהתה עיניך.»

18 Véase: Hus (2003: 175).

19 «חתן נכה רוח ופניו קיבצו/ פאררור ובין עיניו תמשש חושך// נגדו יפת תואר כאור / שמש ובם / יבדיל אנוש בין [אור] [בין החושך].»

20 Véase su estudio en las primeras páginas de este libro.

21 «עפרה אשר חן כמעיל לובשת.»

22 «עפרה ברוב חדוה יעדתיה.»

23 «יערב משוש גילה בבן גילה ואל/ חברת צבי עופר זמיר פוצחת.»

La ambigüedad propiciada por esta convención es irónica gracias al juego de palabras entre «ofra» («gacela», en hebreo) y Efer.²⁴ Este juego, creado por la aliteración sonora, contradice la convención de los amados en la poesía del deseo al constatar la ridícula realidad, en la que hay una distancia inabarcable entre la joven gacela y el viejo carcomido (en lugar del «ofer», el amado, el ciervo en la poesía del deseo) (Hus, 2003, p. 94). En otro lugar de la obra, Dinah dice: «Si hubieran visto que la gacela fue dada a Efer / no habrían negado que fue creada en vano» (Hus, 2003, p. 164, v. 158).²⁵

Esta última cita dirige la atención de los lectores a la segunda connotación del nombre Efer, que emerge de la combinación bíblica «polvo y ceniza» (רפאז רפע, *afar va-efer*) de Génesis: 18, 27. Dinah lleva esa alusión a un extremo grotesco y carnavalesco hasta el punto de compararse a sí misma, acostada junto a Efer, su marido, con los muertos que yacen en la tierra (רפע, *afar*). Por ello, canta:

Dinah, acostada tristemente en el seno de las canas / cubierta con una capa de vejez y avergonzada // se acostó junto a un hombre malvado, viejo y repugnante // cuyo espíritu cae en el sueño // Ella se asemejó, en la casa de Efer, a los que yacen en la tierra / Dios, por favor, ayúdala para que no aparente estar muerta (Hus, 2003, p. 177, vv. 303-305).²⁶

Ambos escritores generan una tensión entre los motivos convencionales de la poesía del deseo y su significado subversivo dentro de la obra. Las situaciones de caza y los juegos de miradas comparadas con saetas establecen relaciones de poder en las que el hombre no siempre toma las riendas. A pesar de la primera impresión de absoluto dominio del varón en el campo lingüístico y amoroso, los personajes femeninos gozan de cierta posibilidad de invertir el control en impotencia momentánea del hombre, negando el cortejo masculino y creando situaciones irónicas. Las convenciones literarias adquieren aquí un doble papel: por un lado, conservan el sistema tradicional y patriarcal, presentando a los personajes femeninos a través de una mirada masculina; por el otro, plantean una crítica a la sociedad judía y cristiana de la época.

El sentido subversivo se hace posible, entonces, en un sistema definido de valores en el que normalmente era el hombre quien observaba a la mujer y donde ella podía devolver o no la mirada. Tanto en la literatura hebrea como en la árabe, la mujer no solía dominar este tipo de situación, si bien es cierto que se daban algunos casos diferentes, tal y como apuntaré a continuación. La poesía trovadoresca podía haber

24 Véase sobre este juego de palabras también en el capítulo sobre el discurso femenino.

25 «לו יחזו עפרה לעפר ניתנה/ לא כחשו בה כי לריק נוצרה».

26 «דינה בחיק שיבה [שכבה] למעצבה / ובמעשה זוקן עטויה ונכלמת// תשכב בחיק איש רע זקן וגם מאוס/ רוחו ביד שינה נתונה ונפעמת// דמתה בבית עפר אל שוכבי עפר / אל נא רפא לה ואל נא תהי כמת.»

influido en estos casos, puesto que en ella apareció también una voz femenina que describía al hombre objeto de su mirada.

5. La mirada en la poesía trovadoresca: posesión virtual y reflejo psicológico - espiritual

La perspectiva tradicional supone un punto de vista masculino en el que las mujeres eran objeto de mirada también de sus propios ojos. Tal condición se debía a una realidad social en la que los hombres eran los únicos que podían expresarse públicamente y, por ende, compartir sus impresiones y sentimientos provocados tras ver al objeto amado, la mujer (Wolf, 2004, pp. 22- 35). Las miradas no siempre eran del mismo tipo, de forma que, a menudo, podían ser interpretadas como una afirmación del poder sobre el objeto contemplado. Sin embargo, también podían ser una expresión de deseo, donde la distancia entre el ojo y su objeto marcaba una ausencia de energía y, por lo tanto, se tradujo en frustración. Esta afirmación quedaba ya implícita en la concepción escolástica, que percibía la vista como el único sentido no afectado materialmente por su objeto. Así se garantizaba su carácter noble, siendo la mirada el sustituto de un contacto más cercano (Spearing, 1993, p. 24).

En la literatura medieval el dominio de la mirada se interpretaba como el dominio del espacio simbólico del amor. No obstante, como indica Spearing, la mirada no siempre era entendida como expresión del poder patriarcal (1993, p. 28). Las relaciones entre poder y deseo eran complejas y, a menudo, ambiguas. Las situaciones descritas en las obras tardías de la Baja Edad Media jugaban con el género del observador y el objeto observado y la tensión entre la esfera pública y la íntima. Los diferentes autores manipulaban así las convenciones tradicionales para repetir, invertir y suspender lo conocido, creando un efecto de deleite con cierto sentido social.

Los romances en los que aparecieron infinidad de miradas de mujeres, las representaban de modo activo, tratándose no sólo de miradas que corresponden a la fijeza masculina, sino también producto de la iniciativa y consciencia femeninas (p. 25). La poesía trovadoresca también reflejaba el sufrimiento masculino causado por la mirada femenina, aunque desde un ángulo diferente al de los efectos bélicos y guerreros de la poesía del deseo anteriormente descrita.²⁷ Según Andreas Capellanus, el amor surge de la vista y el pensamiento y despierta directamente un sufrimiento inmanente a su existencia. En su libro *De amore* (1180), Capellanus comienza con la siguiente afirmación: «Amor est passio quodam innata procedens ex vision et cogitatione inmoderata formae alterius sexus». [El amor es un sufrimiento innato

27 Sobre diferentes aspectos del amor cortés, véase: Akhurst (1990); Brook (1990); Boase (1999); Burns (1985); Burt (1973); Cherchi (1994); Donaldson (1979); Kelly (1978) y Robertson (1968, pp. 1- 18).

que resulta de la vista y el pensamiento incontrolado sobre la belleza del otro sexo] (Citado en: Spearing, 1993, pp. 32-33). Bajo esta perspectiva, la mirada no era necesariamente masculina, sino que podía ser originada por cualquiera de los integrantes de la relación amorosa. El apuro del observador u observadora no es provocado por la crueldad del objeto observado, sino por la imposibilidad de poseerlo físicamente mediante la mirada.

6. Las miradas en *Flores y Blancaflor*, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* y *La historia de Sahar y Kimah* de Yaacov ben Elazar: entre posesión virtual y reflejo psicológico- espiritual

La *Historia de Flores y Blancaflor* propuso varios ejemplos que expresaron la fuerza de la vista y su peso en el sentimiento amoroso. La historia cuenta las aventuras de Flores, un príncipe musulmán, y Blancaflor, hija de reyes cristianos secuestrados por los musulmanes, cuyo padre es asesinado. Comenzando en su nacimiento en el palacio musulmán, pasando por su infancia juntos, su cruel separación por los padres de Flores, la llegada de Blancaflor al palacio de un Emir que consume el placer de doncellas vírgenes, su liberación por Flores, la feliz reunión de ambos, la conversión de Flores, su matrimonio y sucesión al trono.

Cuando el rey, padre de Flores, le pregunta por su tristeza tras la separación de Blancaflor, el príncipe le contesta: «Señor, sepa vuestra alteza que si vuestra alteza y la Reina mi señora me quitan a Blancaflor de delante mis ojos [...] porque toda mi alegría y mi bien es Blancaflor» (Baranda e Infantes, 1995, p. 107). La ausencia de la amada de «delante de (sus) ojos» (Baranda e Infantes, 1995, p. 107) es la que provoca su gran sufrimiento. En otras palabras, se le otorga a la mirada un sentido posesivo. La imposibilidad de consumir el deseo despierta un anhelo físico, casi palpable. Esta fuerza atribuida a la vista en la realización del amor se refleja simbólicamente en las palabras de Glorisia, la criada de Blancaflor, tras ver al amado desaparecido de su señora surgiendo del cuévano de flores. La descripción física se carga de un sentido metafórico gracias a la naturaleza de la vista, entre sensación palpable e ilusión sensual: «Como fui a mirar las rosas venía un ruiseñor dentro en ellas y así como las llegué a mirar, salí y diome en los pechos, que toda me espantó» (Baranda e Infantes, 1995, p. 119). El efecto de la mirada llega a un dramático clímax al observar a Flores: «Y Blancaflor, que vido que así lo afirmava, fue a la cámara por ver si era verdad lo que su doncella le dezía y como lo vido, cayó amortecida en tierra» (Baranda e Infantes, 1995, p. 119).

Los dos cuadernos de ben Elazar, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* y *La historia de Sahar y Kimah*, presentan un magnífico ejemplo tanto de la influencia de

la tradición andalusí como de la trovadoresca, en el diseño de la mirada. Los ecos de ambas permiten al autor conferirle a la vista de los participantes en la relación amorosa un sentido diferente al esperado dentro de cada contexto. Yaacov ben Elazar, conocido en castellano también como Abenaiazar, fue un poeta, gramático y traductor judío toledano del siglo XIII que escribió el libro *Sefer meshalim* (Libro de historias), o *Historias de Amor* (Elazar ben, 1993), alrededor del año 1233, poco antes de su muerte.²⁸ La obra *Sefer meshalim* se descubrió en un único manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Múnich, numerado como nº 1, del que Y. David editó la primera versión completa en 1993. El libro se compone de diez cuadernos o *maqamat*, diez historias independientes escritas en prosa rimada en las que se engarzan poemas, abarcando un abanico variado de temas y contenidos relacionados con el amor y el deseo, la crítica social, la filosofía y la moral, historias caballerescas, el amor cortés, alegorías, entre otros.

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

El noveno cuaderno relata la historia de amor entre dos descendientes de casas reales: Sahar y Kimah (que significa luna en hebreo y kimah que son las Pléyades). Sahar sale a la mar después de una discusión con su padre y sube a un barco junto con un grupo de hombres que «huyen de la multitud de mujeres» (Yahalom, 2009, p. 185, v. 8). Una tormenta hunde el barco y todos sus pasajeros perecen, salvo Sahar, que llega a la costa de Tzovah. Kimah se enamora de Sahar al ver su belleza desde lo alto de la muralla del palacio, despertando un amor mutuo. A pesar del repentino amor que se profesan, Kimah está en una posición inalcanzable, encerrada en el palacio. Una vez que los guardianes descubren su amor, alejan a Sahar de las inmediaciones del palacio. Sahar, con el corazón roto, es animado a volver a acercarse al palacio, donde las criadas de su amada le proponen una serie de pruebas para poder entrar y verla cara a cara. Cada prueba le lleva a una habitación, de modo que va adentrándose cada vez más en el interior del palacio. Una vez que Sahar consigue pasar todas las pruebas de las damas reales, llega a unirse con su amada, primero

28 Tradujo el *Calila y Dimnah* del árabe al hebreo entre otras obras.

pasando una noche de amor platónico, seguida por un intercambio de poemas, que acaba en matrimonio y sucesión al trono.

En ambas obras, el primer contacto con la amada es un contacto visual. En la descripción del primer encuentro de Yoshfe con las criadas, el autor se vale de una metáfora de la poesía del deseo. Su aspecto le roba el corazón: «(Las mujeres,) que se maquillaban ojos / y párpados, robaban los corazones// Él observó el esplendor de sus caras / y la belleza de sus ojos»²⁹ (Yahalom, 2009, p. 163, vv. 74-75). Como en la *Melitsah* y en el *Lba*, también Yefefiah elige el campo metafórico de la caza para describir cómo sus propios ojos provocan el amor: «Amigo mío, mi mirada extiende su red hacia los corazones, // Despertando el deseo de los amantes y renovando su fin».³⁰

No obstante, el amor entre ambos no se mantiene en la relación casi jerárquica de cazadora y víctima, sino que se convierte rápidamente en amor mutuo, como muestran las palabras que Yoshfe le dice a Yefefiah. Manteniéndose dentro del campo metonímico de la vista, se alude al contexto bíblico del Cantar (4:15) para fundir la reciprocidad de la mirada con el efecto sentimental que nace en el corazón de ambos, así como el sufrimiento que genera la distancia física: «Ciertamente me habéis encantado con vuestros ojos, / ahora me alejáis de vos / y con ello me derrotáis» (Yahalom, 2009, p.166, v. 134-135).³¹

Ben Elazar enfatizó el apuro mutuo que provoca el sentimiento romántico, como era común en el amor cortés, utilizando el campo metafórico de la poesía del deseo andalusí y describiendo cómo los amantes intentaban apagar la llama del deseo, encendida por la vista con sus propias lágrimas: «Prendió una llama en los corazones de ambos / y se esforzaron en apagarlo con las lágrimas de sus ojos»³² (Yahalom, 2009, p. 166, v. 147). La mirada es también el sentido que más demora el sufrimiento de Yemimah por no poder cumplir su deseo: «Yoshfe habla y ríe con Yefefiah / y, desde en frente, los observa Yemimah// Triste y avergonzada, / con amargura y llanto en el alma» (Yahalom, 2009, p. 171, vv. 279-280).³³

El mismo proceso en el que la vista provoca primero el amor y luego el sufrimiento por la falta de su realización física se repite en *La historia de Sahar y Kimah*. El primer impacto de Sahar en los ojos de Kimah es matizado por la mirada de todas las damas del palacio que salen a verlo:

29 «אשר עיניהן לבבו / ועפעפי [הן לבבות] יגנבו// ויבט אל זהר פניהן / ואל יפי עיניהן.»

30 «ידידי והלא עיני / לבבות פרשה רשת// תעורר אהבת דהים / ותכליתה מחדשת.»

31 «הנה בעיניך לבבתיני /ועתה ממך הרחקתיני /אכן הכרע הכרעתיני.»

32 «ותשא עיניה ותר איופי יפעתו /ותחל מאהבתו// ותיקד אש בלבות השניים / ויגעו לכבותה בדמעות עיניהם.»

33 «ישפה מדבר ומשחק עם יפהפיה / ומנגד ימימה צופיה// בנפש מרה הומייה ובוכייה / היא נפעמה נכלמה.»

Mientras Sahar componía su poesía / lo observaba desde el palacio una muchacha // Que, al ver su belleza, se asombró, / corrió y a su madre le contó // Vino la madre, lo vio y con su amiga habló, / que también a su señora fue a contárselo // Y fueron todas las damas del palacio a verlo, / no faltaba ninguna // Se presentaron para observar el esplendor de su cara / marchando sobre la muralla // Y lo vieron con cara de león, / sin igual, ni anterior ni posterior a él //]...[// Él alzó sus ojos para ver el palacio / y oyó dentro una multitud avanzando // Y a sí mismo se preguntó, qué es esa multitud / en el palacio³⁴ (Yahalom, 2009, p. 185, vv. 58-69).

La reacción de las damas del palacio continúa más adelante:

Escucharon su poema y se asustaron/ no sabían adónde mirar // si a su poema / o su elegancia, // su buen aspecto / o el esplendor de su cara³⁵ (Yahalom, 2009, p. 186, vv. 87-89).

A continuación, una vez encendido el amor en el corazón de ambos, Sahar se queja de su propia mirada por el sufrimiento que le ha generado: «Cómo lucharán los ojos/ con un hombre agotado sin fuerzas»³⁶ (Yahalom, 2009, p. 186, v. 78). Kimah enfatiza el mismo sentido sentimental con una metáfora de la poesía del deseo, con las primeras palabras que graba sobre la manzana lanzada a Sahar: «Os saludo, que por mi mirada moriréis»³⁷ (Yahalom, 2009, p. 186, v. 95). Como en el cuaderno anterior, también en este punto Sahar describe la reciprocidad del amor mediante la mirada. La dirección física de las observaciones ilumina el efecto emocional, típico del amor cortés: «La vi y me vio / la deseé y me deseé»³⁸ (Yahalom 2009: 188 v. 125).

En los poemas que ambos se componen cabe destacar el uso tradicional del campo guerrero para describir las miradas, como he descrito anteriormente. Por ejemplo, en un poema que Sahar compone para Kimah, al entrar en su palacio, la describe así:

La Estrella (Kimah) de la tierra lanza flechas con su mirada / mas la estrella del cielo no los lanza // La estrella de la tierra tortura a su amado / encontrando a los ojos que se apresuran para verla // La estrella de la tierra enseñará sus mejillas / como dos personas

34 «יהי הוא מדבר את השירה/ ותשקף אליו נערה מהבירה// וטרא יופיו ותתמה/ ותרץ ותגד לאמה// ותבוא האם ותראהו ותגד לחברתה/ ותרץ גם היא ותגד לגבירתה// ותבואן כל נערות הבירה לראותו נועדו/ אשה רעותה לא פקדו// ותיצבנה לחזות הדר יופיו ולשור/ בנות צעדה עלי שור// ויראוהו והנה פניו פני אריה/ לפניו לא קם כמוהו ואחריו לא יהיה// [...] וישא עיניו לראות הבירה/ וישמע בקרבה קול המון שדי בא// ויאמר מה קול ההמון/ בתוך הארמון.»

35 «שמעו שירו ותבהלנה/ ולא ידעו על מה תביטנה// אם לשירי / אם להדרו// אם לטוב מעניו/ אם לזוהר פניו.»

36 «ואיך יריבון עיניים/ באיש יגע ורפה ידיים.»

37 «שלום לך הרוג עיניים.»

38 «ראייתה וראתני/ חשקתיה חשקתני.»

que combaten // La estrella de la tierra golpeará con sus ojos / para derramar la sangre de los inocentes que la desean³⁹ (Yahalom, 2009, p. 193, vv. 245-248).

De modo muy atípico en la poesía hebrea, se encuentra en la obra un poema que describe al amado y no a su enamorada, con las convenciones de la poesía del deseo, pero desde una perspectiva femenina:⁴⁰

Su amor llegó hasta el infinito, / Kimah contempló a Sahar por la mañana // Y compuso estas palabras: // La luna se detiene en cielo, / el sol andará hacia la tierra // Esta (luna) que contigo está se detiene / y este (sol) no se apresura en salir // Quien busca el día y la noche juntos / los hallará en el aspecto del ciervo // Con sus ojos al hombre inocente matará / he aquí ya mi sangre está // Se dirigió de nuevo a su elegancia, / belleza y buen aspecto // Su esplendor no se difuminará / en el brillo de sus mejillas y a sus ojos llegará // Y así siguió versando: // La luz del sol y de la luna el brillar / enviarán al ciervo Sahar // Robarán su luz / (mas) él a sus mejillas esplendor añadirá // Lucharán con él, pero cada día más / la luz sus mejillas inundará // Entonces harán ante él las estrellas una reverencia / pues su luz es, en comparación, como la de una ventana // Incluso admitirán que su brillo se doblega ante su luz el sol y la luna // Sahar es la imagen del ciervo / con agua de rubí y agua pura // Quien compare el amado al sol / es un estúpido con vano corazón // Su recuerdo es perfume y la libertad, su nombre / como el buen aceite // Tiene corazón generoso, cual madre / que con él su cariño derrama // Si alguien pidiera su riqueza / enseguida la daría // Si alguien pidiera su alma / con cuidado la daría // Si se aleja / y vaga por las cimas de las montañas // Lloraré su lejanía / cual pájaro volaré, cual caballo trotaré // Zuraré cada día / como las palomas sobre el cedro // Mandaré a las nubes que den recuerdos / al amado, lleno de gracia cual aguas de río (Yahalom, 2009, p. 198-199, vv. 363-380).⁴¹

39 «כימת אדמה תור בעינה חץ / כי לא לכימת רום ירות חיצים // כימת אדמה היא תענה דוד / תגוש בעינים מאוד אצים // כימת אדמה תראה לחיה / כשני אנשים לוחצים נצים // כימת אדמה תך בעינים / לשפוך דמי נקי ותם רוצים.»

40 Apenas se conocen datos de descripción del amado desde el punto de vista de la amada, salvo en *Melitsat Efer veDinah*, donde la descripción hace un uso inverso de las convenciones tradicionales. Gracias al Dr. Matti Hus por su aportación sobre este tema.

41 «ותגדל אהבתם עד אין חקר / ותתבונן עליו בבקר // ותשא משלה ותאמר: // הסהר יחנה מרום / השמש תהלך ארצה // אשר זה עמך עמד / וזאת לבוא בלי אצה // מבקש יום וליל יחד / יגל תואר צבי ימצא // בעינו יהרוג איש תם / והוא דמי כבר נמצא // ותוסף פתאל הדרתו / ואל יופיו ואל יפעתו // רווהר לא יתמר / בברק לחיו ואל עינה תתמרמר // ותוסף משלה ותאמר // מאור שמש ואור סהר / יקנאו בצבי סהר // שניהם יעשקו אורו / ויוסף לחיו זוהר // יריבוהו ואך כל יום / לחיו יספו נוהר // וכרע לו אזי אורים / לחיו ותארים צוהר // גם החדו עדי נוגהם / עליו אור לחיו יגהר // אשר סהר דמות עופר / ומי אודם ומי טוהר // ידמה דוד אלי שמש / כסיל בער בלב נמהר // וזכרו מור דרוו ושמו / כשמן טוב וטוב יצהר // ונדבות לב אמהות לו / [מהרם צבי מוהר // ולו שואל יאו הונו / לתתו לו אזי מהר // ולו שואל אנוש נפש / נתנה אך היה נוהר // לאת אם נד ינדינו / ואם שוטט בראש כל הר // אצפוף לו עליו נדו / כסס עגור כסוס אדהר // ואהגה אהמה כל יום / כיונים על ברוש תדהר // אצו עבים נשוא שלום / לדוד חן קרב כמי נהר.»

Ben Elazar utiliza las metáforas de la vista tradicionales de la poesía del deseo de caza, captura, escondite, etc., cambiando su sentido original para vertebrar el desarrollo de la trama dramática amorosa. Cuando Sahar se aproxima a los aposentos de Kimah, sus criadas le aconsejan: «Ven, amigo, a ver la gacela/ mas guárdalo en secreto»⁴² (Yahalom, 2009, p. 193, v. 258); «Su ojo roba el corazón de los que la desean/ como un hurto»⁴³ (Yahalom 2009, p. 194, v.266). Kimah describe su emoción tras escuchar a Sahar: «A quién me quejaré de mi deseo/ si mi ojo fue su causa// Mi corazón ha caído como un cautivo/ en la mano del ministro del amor»⁴⁴ (Yahalom 2009: 199 vv. 398-399).

Cuando Kimah se sigue negando a encontrarse cara a cara con su amado, Sahar le pide: «A pesar de todo, Kimah no le desveló / y de él su rostro escondió// Así versó:// Amada, ¿cómo os escondéis? / Por favor, revelad vuestra mejilla»⁴⁵ (Yahalom, 2009, p. 200, vv. 404-406). Tras una noche de amor, temiendo que el padre de Kimah los encontrase, ella narra: «Dónde esconderé al ciervo / ante mí se hallan los que me envidian y mis enemigos me observan [...]// No puedo salvo en mis entrañas esconderlo// Si hubiera venido a mi pupila / con mis párpados lo cubriría// En lugar de llorar, me reiré de alegría»⁴⁶ (Yahalom, 2009, p. 203, vv. 470- 473). Los párpados, que en la poesía del deseo poseen un sentido agresivo, se convierten aquí en protectores. La amada silenciosa de la tradición andalusí se convierte en sujeto activo, pues con su propia mirada concibe y esconde al amado su objeto de sentimiento íntimo. Ben Elazar invierte de modo absoluto la convención tradicional, describiendo el reflejo físico del amado en las pupilas de Kimah, como si la mirada pudiese guardarlo en su interior.

7. Conclusiones

He señalado dos perspectivas diferentes. Ambas se basan en tres fases: 1. la repetición de lo conocido; 2. su inversión o variación; 3. una detención antes del desenlace que encamina los hechos hacia el orden conocido.

La primera de estas perspectivas analiza el motivo de la mirada en la poesía del deseo hebrea y árabe a través de las tres fases mencionadas: en primer lugar, encon-

42 «ידיד בוא תחזה עפרה / ואך אל סוד היה נאמן.»

43 « ולה עין לבב חושקים / תשווד לה כשוד שלמן.»

44 «ותשא משלה ותאמר: // למי אלון עלי חשקי / ועיני היתה סיבה // לבבי בשבי הלך / ביד שר אהבה נשבה.»

45 «ובכל זאת כימה לא תראנו / וכמסתר פנים ממנו // ושא משלו ויאמר // רעה איך תסתרי / להוך נא גלי גלי.»

46 «ואן אחביא צבי לפני / מקנאי איבני צופיי // [...] // ואין כי אם להסתירו / להחביאו בסרעפיי // ולו [בא] באישון עיני / אכסנו בעפעפיי // מקום בכי בגיל אשחק.»

tramos la repetición del orden jerárquico existente, en el que el hablante describe a una amada silenciada; luego, se consigue una inversión de este orden a través de las metáforas de los campos bélicos que delineaban, aparentemente, una situación de poder femenino en la que se presenta a una amada cruel que rechaza las miradas del observador masculino y lo transforma en su víctima. El orden inverso se detiene hasta el desenlace. Finalmente, el lector o público reconoce la identidad masculina del autor y, por tanto, la elección de esa manipulación literaria afirmaba su dominio tanto poético como erótico. No obstante, tras la reafirmación del poder masculino, siguen latiendo los ecos de las miradas femeninas.

La segunda perspectiva refiere a la literatura hebrea y romance de la Baja Edad Media de influencia trovadoresca y cortés. En este caso la repetición de lo conocido no es del orden social sino de las convenciones de la poesía del deseo andalusí. En una segunda fase, se crean variaciones sobre estas convenciones que desestabilizan la inversión jerárquica conseguida por las obras tradicionales. Se presentan relaciones de mutuo amor con cierto reflejo del mundo interior. Antes del desenlace, se crea una detención que desarrolla la nueva y complicada imagen. Los ecos del orden conocido, su inversión y variaciones, detención y desenlace crean nuevos sentidos que dirigen la mirada de los personajes y del público desde fuera hacia adentro. La mirada convierte el aspecto físico en el reflejo de lo que no se puede ver, visualizando mediante las palabras el deseo de poseer y proteger lo inalcanzable, la persona amada.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- I. Baranda, N. y V. Infantes (Eds.) (1995). *Narrativa popular de la Edad Media: 'La Doncella Teodor', 'Flores y Blancaflor', 'París y Viana'*. Madrid: Akal.
- II. Elazar ben, Y. (1993). *Las historias de amor: Editadas e interpretadas. Publicadas según el único manuscrito del mundo*. Y. David (Ed.). Tel Aviv: Ramot.
- III. Hus, M. (Ed.) (2003). *Melitsat Efer veDinah de Don Vidal Benbenist. Capítulos de investigación y edición crítica*. Jerusalén: Magnes, Universidad Hebrea de Jerusalén.
- IV. Ruiz, J. (2003). *Libro de buen amor*. A. Blecua (Ed.). Madrid: Cátedra.
- V. Yahalom, J. (Ed.) (2009). *Libavtini: Cuadernos de amor de la Edad Media*. Jerusalén: Carmel.

Fuentes secundarias

1. Akehurst, F. R. P. (1990). The Bottom Line of Love: A Semiotic Analysis of the Lover's Position. En K. Busby and E. Kooper (Eds.), *Courtly Literature Culture and Context: Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986* (pp. 1-10). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

2. Baer, Y. (1959). *Historia de los judíos en la España cristiana*. Trad. J.L. Lacave. Tel Aviv: Am Oved.
3. Brook, L. C. (1990). Un 'art d'amour' inédit de la fin du Moyen Age: son cadre et ses métaphores. En K. Busby and E. Kooper (Eds.), *Courtly Literature Culture and Context: Selected Papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986* (pp. 49-60). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
4. Boase, R. (1997). *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*. Manchester: Manchester UP.
5. Burgel, J.C. (1989). The Lady Gazelle and her Murderous Glances. *Journal of Arabic Literature*, 20, 10.
6. Burns, E. J. (1985). The Man behind the Lady in Troubadour Lyric. *Romance Notes*, 25, 254-270.
7. Burt, J. R. (1973). *Courtly Love as Ritual in Early Medieval Spanish Poetry*. Ph.D. dissertation. Minnesota: University of Minnesota.
8. Cherchi, P. (1994). *Andreas and the Ambiguity of Courtly Love*. Toronto: University of Toronto Press.
9. Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs*, 1-4, 875-893.
10. Donaldson, E. T. (1979). The Myth of Courtly Love. In his *Speaking of Chaucer* (pp. 158- 163). London: Athlone Press.
11. Dovev, L. (1993). El ojo y el cuerpo: un malestar en la estética feminista. *Zmanim*, 46-47, 88-105.
12. Ferrante, J. M. (1975). *Woman as Image in Medieval Literature: From the Twelfth Century to Dante*. New York and London: Colombia UP.
14. Fisher, S. & J. E. Halley (1989). The Lady Vanishes: The Problem of Women's Absence in Late Medieval and Renaissance Texts. In S. Fisher & J. E. Halley (Eds.), *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings: Essays in Feminist Contextual Criticism* (pp. 1-20). Knoxville: Tennessee UP.
15. Gaunt, S. (1989). *Troubadours and Irony*. Cambridge: Cambridge UP.
16. Goldin, F. (1975). Array of Perspectives in the Early Courtly Love Lyric. In J. Ferrante, G. Economou and P. Washington (Eds.), *In Pursuit of Perfection* (pp. 3-13). New York: Kennikat Press.
17. Goldin, F. (1967). *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*. Ithaca & New York: Cornell UP.
18. Hus, M. (1988). La cuestión de identidad del autor de *Melitsat Efer veDinah*. En M. Brinker, J. Yahalom y J. Frenkel (Eds.), *Las Investigaciones de Jerusalén en literatura hebrea: homenaje a Dan Pagis* (pp. 10-11, 501-517). Jerusalén: La Universidad Hebrea de Jerusalén.
19. Kelly, D. (1978). *Medieval Imagination: Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*. London: The University of Wisconsin Press.
20. Lauretis, T. De. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana Press University.
21. Robertson Jr., D. W. (1968). The Concept of Courtly Love: an Impediment to the Understanding of Medieval Texts. In F. X. Newman (Ed.), *The Meaning of Courtly Love* (pp. 1-18). Albany: State University of New York Press.

21. Rosen, T. (2006). *Hunting Gazelles: Reading Gender in Medieval Hebrew Literature*. Trans. O. Moked. Tel Aviv: University of Tel Aviv.
22. Sáenz-Badillos, A. (2009). The Literary World of Shelomoh Bonafed. In A. Guetta & M. Itzhaki (Eds.), *Studies in Medieval Jewish Poetry: A Message upon the Garden* (pp. 167-184). Leiden & Boston: Brill.
23. Schirrmann, H. (1960). Les contes rimés de Jacob ben Elazar de Tolède. *Etudes d'orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal, I*, 285-297.
24. Schirrmann, H. (1999). *La historia de la poesía hebrea en la España Cristiana y al sur de Francia*. E. Flaisher (Ed., actualización). Jerusalén: Magnes.
25. Spearing, A. C. (1993). *The Medieval Poet as Voyeur: Looking and Listening in Medieval Love Narratives*. Cambridge: Cambridge UP.
26. Targarona Borrás, J. & R. P. Scheindlin (2001). Literary Correspondence between Benvenist ben Lavi and Solomon ben Meshulam de Piera. *Revue des Études Juives, CLX 1-2*, 61-133.
27. Targarona Borrás, J. & T. Vardi (2009). Critical Editions of the Poetical Correspondence between Vidal Benvenist and Solomon de Piera. In A. Guetta & M. Itzhaki (Eds.), *Studies in Medieval Jewish Poetry: A Message upon the Garden* (185-243). Leiden & Boston: Brill.
28. Vardi, T. (1987). *Los poemas de Don Vidal Benbenist: edición crítica, A-D. Tesina de Máster*. Jerusalén: La Universidad Hebrea de Jerusalén.
29. Vardi, T. (1996) "*Adat Nognim*" en Zaragoza: la poesía laica, A-B. *Tesis Doctoral*. Jerusalén: La Universidad Hebrea de Jerusalén.
30. Wolf, N. (2004). *Mito y belleza: el uso de representaciones de belleza en contra de mujeres*. Trads. D. Fomental y H. Nave. Tel Aviv: Hakibutz hameuhad, Migdarim.