

Entre lo Terrenal y lo Divino: Una Imagen Femenina en Don Vidal Benbenist y el Arcipreste de Hita¹

Rachel Peled Cuartas

El deseo del hombre por la mujer encierra consustancialmente una dicotomía fundamental. La mujer es objeto de lujuria y al mismo tiempo personifica el anhelo emocional y espiritual. Como precisa Goldin en su libro sobre el amor cortés *The Mirror of Narcissus*², la imagen femenina refleja un conflicto interior del hombre, que oscila entre lo terrenal “inferior” y lo trascendental “sublime”. En mi opinión, este reflejo a través del *otro*³, contiene la tensión entre ambos extremos de la existencia humana y propone una vía para afrontar la crisis acerca del concepto del hombre⁴, tan presente en la literatura producida en la España del siglo XIV⁵.

Una lectura comparativa⁶ de dos obras de esta época, una hebrea y una cristiana, nos puede revelar el papel que ejercen los personajes femeninos como representantes de los aspectos polares del sujeto masculino y además utilizarlos como herramienta para transitar entre ambos extremos. A través del análisis textual me gustaría aportar algo a la investigación de las relaciones entre la literatura hebrea y cristiana en la España de la baja edad media, un campo muy limitado hasta hoy y donde falta tanto por hacer.

¹ Me gustaría agradecer a mis profesores: Dra. María Teresa Miaja de la Peña (Universidad Nacional Autónoma de México), Dr. Matti Hus y Prof. Ruth Fine (Universidad Hebrea de Jerusalén) por apoyarme siempre, así como al Sentro Moshe David Gaón de Kultura Djudeo Espanyola, Universidad de Ben Gurión, y al Centro Misgav de Estudio e Investigación, Universidad Hebrea de Jerusalén por su contribución a mi estudio e investigación.

²Goldin 1967: 1-106, 207 – 267.

³ Fisher and Halley 1989: 2-13.

⁴ Sobre los significados latentes de un texto, véase: Jameson 2004.

⁵Véase: Funes 2009, pp. 15-55.

⁶ Para realizar una lectura comparativa de dos obras que pertenecen a culturas diferentes me basaré en el modelo del poli- sistema de A. Even Zohar, véase: Even Zohar 1978: 1-6. Así como en las definiciones de poética cognitiva y poética histórica de R. Tzur, véase: Tzur 2000: 75-90.

A pesar de que las obras se escribieron en contextos culturales y teológicos diferentes, ambas tienen un denominador común muy amplio, fruto de la convivencia dentro de una misma realidad social en la península ibérica⁷. En dichas obras se aprecia, entre otros referentes literarios, la influencia del carnaval⁸, de la poesía andalusí del deseo⁹, el modelo del amor cortés y la rica herencia de la literatura popular de la India¹⁰. Ambas son obras maestras que destacan por su peculiaridad dentro del contexto literario. La primera, *Melitsat Efer ve Dinah*¹¹, fue escrita por Don Vidal Benbenist a finales del siglo XIV en Zaragoza y la otra, *El Libro de Buen Amor*¹² de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, fue escrita sobre el año 1330 en Castilla.

Melitsat Efer ve Dina se divide en dos partes:

La primera parte es una fábula que narra la historia de Efer, un viejo rico, feo y licencioso que durante el luto de su primera y honrada mujer, Meheteval, ve a una joven virgen de extremada belleza con la cual desea casarse. Una vez logrado su objetivo, su vejez le impide consumar el matrimonio. Finalmente Efer, aconsejado por su ayudante, ingiere una sobredosis de un afrodisíaco que le provoca una muerte lenta.

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 que desobedece sus instrucciones morales y se entrega a los placeres mundanos"¹³. Al final, el autor presenta sus conclusiones didáctico-morales y anima a los lectores a buscar el amor divino y a abandonar los placeres terrenales.

La obra ofrece una doble visión: una lectura placentera y superficial y otra, más compleja, que pone de relieve los significados latentes del texto. En ambas, tanto en la

⁷ Sobre las posibles influencias cristianas en la obra de Vidal Benbenist véase:

Behr 1959: 305-308, 269-270; Verdi 1996; Shirman 1997: 580-654; Beinart 1967: 55-71.

Sobre posibles influencias judías y árabes sobre la obra de Juan Ruíz véase por ejemplo:

Savoye 1995: 69-100; Miaja 2002: 13; Joset 1988.

⁸ Véase: Bajtin 1987: 7-57; Dentith 1995: 68; Martínez 1992: 26-30.

⁹ Véase: Rosen 2006: 46-83; Reynal 1988: 112-117.

¹⁰ Peled Cuartas 2011: 381-388.

¹¹ Hus 2003.

¹² Ruiz 2003.

¹³ Ibid: 3.

parte lúdica como en la didáctica, nos enfrentamos a imágenes femeninas cuyo rol es clave y esencial para el entendimiento del texto. Los personajes femeninos representan tanto la parte sensual y frívola en la existencia del hombre, como su parte espiritual y divina. Al mismo tiempo, vemos como una entidad femenina es capaz de interceder entre el hombre viril y mundano y una divinidad masculina y patriarcal, tanto en el nivel intra-textual como en el nivel alegórico-ideológico-moral.

En la parte de la fábula intervienen principalmente dos personajes femeninos y dos masculinos:

1. El viejo Efer, el protagonista, que es arrastrado por el deseo carnal a su trágico destino. En la moraleja representa al ser humano.
2. Su primera mujer es Meheteval, mujer justa y pura que intenta conducir a su marido al buen camino. En la moraleja representa al alma intelectual.
3. La segunda mujer, Dina, se caracteriza por su belleza física y voluptuosidad. Personifica la lujuria.
4. El carácter negativo de este personaje se ve reforzado por el cuarto personaje principal, el padre de Dina, un hombre mentiroso y de valores corruptos.

Los filósofos de la época de Benbenist y de generaciones anteriores en España “percibieron al ser humano como una dicotomía entre el cuerpo y el alma, formada por un componente biológico y por un componente racional. El alma (individual pero a la vez universal) permanece entre la mente (trascendental y eterna) y el cuerpo (efímero y en desventaja) y su papel es salvar el abismo que media entre ambos”¹⁴.

Según esta perspectiva, tan perceptible en la moraleja de la *Melitsa*, el narrador identifica al personaje de Meheteval con el alma intelectual. Así, se atribuye de modo similar, tanto al alma como a Meheteval el papel de la razón pura. Un papel, cuya esencia es formar un eslabón de comunicación entre el hombre terrenal, que se deja llevar por las vanidades mundanas, y la divinidad.

¹⁴ Rosen 2006: 117-119.

Meheteval, la honrada mujer de la fábula, con su sabiduría, justicia e intentos por conducir a su marido hacia la virtud, se ajusta, en la moraleja, al “personaje” del alma. Como aclara Hus: “La caracterización de ambos personajes, el alma y Meheteval, como los únicos personajes positivos en ambas historias y el rol idéntico que cumplen crean un efecto de analogía entre ambos”¹⁵.

La posición de Meheteval contribuye también a establecer la semejanza entre las dos. La encontramos situada entre su padre por un lado y su marido, Efer, por el otro. Su padre, un hombre "valiente y emprendedor" simboliza el conocimiento. La analogía entre la relación de Meheteval con su padre y la relación del alma intelectual con el conocimiento se basa en la similitud entre el parentesco genético de la hija con su padre y el parentesco "genético" filosófico entre el alma y el conocimiento. Esta semejanza se pone en relieve a través de la descripción metafórica: “ Y fue su hija al ser engendrada por él. Para semejarse a él por su buena moral”¹⁶. La frase “engendrada por él” funciona como una insinuación bíblica al Génesis 2,24; 3,19. La manipulación del contexto bíblico crea un vínculo delicado entre los roles de Meheteval – como intermediadora entre dos entidades masculinas: el hombre y Dios.

Meheteval está casada con Efer, ejemplo negativo por su actitud inmoral, que es atraído por los placeres mundanos representando al cuerpo descarriado. Él, por su parte, rechaza la influencia moral de Meheteval y prefiere los desatinos de Dina¹⁷. Ambos aprecian los logros materiales como una evidencia legítima de la gracia divina y actúan motivados por la lujuria y el deseo de tener descendencia¹⁸. Esta visión distorsionada de la realidad conduce a Efer, al pretender consumir su matrimonio, a un estado completamente opuesto a la idea de fertilidad: la muerte. Adviertase que el autor enfatiza esta reflexión otorgando al hombre una muerte cuya agonía se asemeja a los dolores que se sufren en un parto¹⁹.

En este caso se elige la imagen de una joven bellísima para representar el deseo carnal y la lujuria. El narrador utiliza una semejanza sonora – *tsimud* cuyo origen se

¹⁵ Hus 2003: 116.

¹⁶ Ibid: ll. 524-525.

¹⁷ Ibid: 103-109.

¹⁸ Ibid: 97-98, 100.

¹⁹ Ibid: ll. 395-396.

encuentra en la literatura midrásica²⁰, entre *din*, que significa en hebreo condena, y Dina para recalcar el significado alegórico del nombre: "La llamé Dina. Porque condena a cualquiera que se extravíe por su amor"²¹. Justo antes de tomar el afrodisíaco para satisfacer el deseo, Efer pronuncia las mismas palabras: "Propalaré su sentencia y condena al dar a Dina su cuota"²². La repetición de las palabras Din y Dina en el contexto judicial, ligando el deseo carnal con una condena, enfatiza el sentido didáctico de la obra. De este modo, el autor crea un vínculo entre la mujer y el amor carnal y los identifica con el peligro de las tentaciones mundanas.

La presentación comparativa de los personajes de Dina y Meheval pone de relieve su sentido alegórico. Mientras que Meheval es hija de un hombre de valores, representante del conocimiento, Dina es hija de un padre mentiroso y corrupto. Ambas quedan configuradas por influencia del personaje paterno. Entre Meheval y su padre se constituye un paralelismo en sus virtudes morales y en su conducta ejemplar. Al mismo tiempo, vemos que tanto Dina como su padre se fían de un determinismo mal visto por el pensamiento judío de la época. Así, se crea una analogía entre Efer y el padre de Dina²³, lo que recalca el elemento grotesco de las relaciones entre estos. La connotación bíblica del nombre de Dina, ligada a un matiz sexual negativo, junto a "las semejanzas sonoras – *tsimudim* y las insinuaciones bíblicas acerca de incesto entre padres e hijas"²⁴ en el contexto del matrimonio entre el viejo y la virgen intensifican la representación negativa de esta relación.

A través de la analogía entre la fabula y la moraleja el autor configura una descripción del microcosmos humano, en el cual una esencia femenina, el alma, es la intermediaria entre lo terrenal y lo divino. Ella tiene un papel educativo e instructor. Por un lado, se somete a una autoridad masculina, el conocimiento, y por otro lado adoctrina a otra entidad masculina, el cuerpo humano. Al mismo tiempo, Benbenist utiliza las imágenes femeninas para representar las dos polos de la esencia humana.

²⁰ Ibid: 117.

²¹ Ibid: ll. 537-538.

²² Ibid: ll. 391-392.

²³ Ibid: 103.

²⁴ Idem.

Los personajes de Meheteval y de Dina representan, respectivamente, el aspecto espiritual y el aspecto carnal.

De este microcosmos (que habita en el interior) del ser humano, propuesto en la obra hebrea, pasemos ahora al macrocosmos entre el hombre y la divinidad en la obra cristiana. Aquí analizaremos cómo se crea un sistema paralelo a lo anteriormente visto tanto de representación como de intermediación femenina. Juan Ruiz, tal como lo había hecho Benbenist, reclama desde el principio del texto el doble significado de su obra. Así señala que bajo la faz "fea", deleitosa, amorosa y sexual, yace un contenido más profundo, espiritual y moral. Como en la obra anterior, aquí también se perfila una doble lectura, a partir de la cual los personajes femeninos funcionarán en ambos niveles.

En el *Libro de Buen Amor* el camino del Arcipreste, como ejemplo para todo hombre en su periplo hacia el amor espiritual, no es directo, sino que pasa por una larga trayectoria de amores mundanos. A pesar del número elevado de intentos de relacionarse y el carácter diverso de los cortejos amorosos, el Arcipreste no consigue eventualmente ningún amor humano duradero. Las reacciones de las diferentes mujeres a sus solicitudes contribuyen a consolidar el significado didáctico de la obra. Las nobles le rechazan por el peligro que dichas solicitudes implican para su honra; las serranas imponen su lujuria violentamente, y las pocas relaciones en las que hay reciprocidad quedan truncadas súbitamente. El fracaso continuo en el servicio a las mujeres de carne y hueso traza el camino hacia el culto a la Virgen, como mediadora entre el hombre y Dios, y este será el camino que conduce al amor verdadero, que es el amor divino. Así afirma el Archipreste, en una de sus cantigas a María: “al inocente ayudas\ con amor muy verdadero;\ al que es tu servidor\ bien lo libras de ligero”²⁵.

Según Gimeno²⁶, se puede dividir a las mujeres del *Libro* en tres grupos:

1. Las cinco mujeres dignas, que se guardan del amor carnal y mentiroso gracias a su sabiduría y honradez (La primera noble; la dama bien educada; la viuda que rechaza la alcahueta; la bella viuda que se casa de nuevo; la mora).

²⁵ Ruiz 2003 : es. 1669.

²⁶ Gimeno 1983: 88-89.

2. Las tres mujeres que caen en la red por el engaño de la alcahueta (Doña Garoza, Doña Endrina y la joven que muere).

3. Las cinco mujeres bobas (las cuatro serranas y la panadera).

Creo que Ruiz divide los fracasos también en tres grupos:

1. Los fracasos causados por el rechazo de la dama. A este apartado corresponden los casos de las mujeres instruidas.

2. Los fracasos debidos a la naturaleza moralmente equivocada del deseo carnal. Aquí pertenecen los finales trágicos de las relaciones del segundo grupo.

3. Los fracasos provocados por el carácter frívolo de las mujeres, donde encontramos los casos del tercer grupo.

La posición de cinco mujeres frente a otras cinco recuerda, según Gimeno, la fabula de las diez vírgenes, Mateo 25, 1-13²⁷. En este pasaje del Nuevo Testamento las cinco vírgenes sabias representan el aspecto distinguido y elevado del mundo en las cinco formas de vida contemplativa, mientras que las cinco vírgenes bobas representan las almas perdidas y los cinco sentidos. De este modo, las mujeres del Arcipreste, abarcan todo el abanico de las formas de existencia humana, desde lo sensual e inferior hasta lo espiritual y sublime: Desde las serranas salvajes y carnales, pasando a través de un largo camino por la panadera, la mora, la viuda, Doña Endrina, las nobles y la monja (que muere). Los personajes femeninos muestran una diversidad dentro de la naturaleza del ser humano, aunque el destino de todas las relaciones establecidas con dichas mujeres sea siempre un fracaso absoluto.

Durante la obra las imágenes femeninas adquieren un papel dicotómico. Por un lado, ellas representan el amor mundano, aquel cabo de la existencia del cual hay que alejarse, pero al mismo tiempo, de modo inmanente a su belleza se convierten en una herramienta de perfección moral e intelectual, un peldaño que dirige al hombre hacia el amor divino, hacia lo sublime. El hombre, representado por el Arcipreste, entiende

²⁷ Idem.

que no puede apoyarse en un amor mortal y que el único servicio verdadero es el culto a la Virgen María, a través del cual se puede llegar al amor de Dios²⁸.

Juan Ruiz también realza este concepto de la Virgen, como mediadora entre el hombre y Dios, a través de la estructura de la obra. Los cánticos a María, acompañados por cánticos al Señor abren y cierran el libro. Otros cánticos marianos aparecen en cada punto clave durante los cortejos amorosos del Arcipreste, puntos que le dirigen hacia la comprensión espiritual correcta.

Resulta interesante darse cuenta que dentro del sistema jerárquico patriarcal se elige una figura femenina para servir de intermediaria entre el hombre y Dios. Como dice Ferrante: “Ella (la mujer) se convirtió en una entidad independiente: un ángel, una estrella o la Virgen María; en otras palabras, una intermediadora entre el hombre y Dios. El objetivo del hombre no es la unión con ella, sino la unión con Dios a través de ella”²⁹.

Por un lado, parece ser que este papel atribuye mucha importancia, incluso subversiva (por el poder que ejerce la mujer sobre la vida del hombre), a la imagen femenina, pero por otro lado la entidad femenina sigue funcionando aquí como un objeto y no como un sujeto. De objeto de deseo masculino, se convierte en un ente conductor entre dos sujetos masculinos: el hombre y Dios.

Este reflejo a través del *otro*, permite contener la tensión entre ambos extremos de la existencia humana a la vez que propone una vía de crítica social. Los escritores utilizan los paradigmas socio - culturales y poéticos de su época para representar a las mujeres de modo tradicional, confirmando así la posición de la mujer sometida al orden patriarcal, pero a la vez consiguen invertir y cuestionar esas mismas convenciones.

²⁸ “Lo desconcertante de estos textos es que, a pesar de todo, no pueden ser considerados como una simple literatura libertina...No tienen la menor conciencia de actuar de un modo disoluto, sino que, por el contrario insisten continuamente en que ese amor bueno, fino, verdadero es en ellos la fuente de toda virtud y perfección moral, y sin el cual no existiría en el mundo nobleza ni idealismo de ningún género”

(Márquez Villanueva 1965: 270).

²⁹ Ferrante 1975: 3.

Tanto Juan Ruiz como Benbenist crean una tensión entre los motivos convencionales de la poesía del deseo y su significado subversivo dentro de la obra³⁰. Las situaciones de caza y los juegos de miradas comparadas con saetas delinear relaciones de poder en las cuales no siempre el hombre agrra las riendas en sus manos. A pesar de la primera impresión del absoluto dominio del hombre en el campo lingüístico y amoroso, los personajes femeninos gozan cierta posibilidad de invertir el dominio en impotencia momentánea negando el cortejo masculino y creando situaciones irónicas. Las convenciones literarias adquieren doble papel: por un lado conservan el sistema tradicional y patriarcal, presentando a los personajes femeninos a través de una mirada masculina, pero al mismo tiempo ofrecen cierta crítica de la sociedad judía y cristiana de su tiempo.

El diseño carnavalesco del mundo de las obras permite a los narradores desestructurar el orden social vigente para volver a afirmarlo, atribuyendo un papel importante a varios elementos principales: la voz femenina, el cuerpo grotesco, la presencia abundante de lo culinario y sexual, el lenguaje vulgar y la parodia de instituciones sociales como el matrimonio³¹. Los modelos carnavalescos sirven a los autores para crear ejemplos moralmente negativos, cuyo fracaso conduce a la elección del camino correcto. Pero la reafirmación del orden social conlleva los ecos de las voces femeninas subversivas y paródicas aun tras el restablecimiento de la hegemonía patriarcal³².

A modo de conclusión:

A fin de responder al desafío de revelar los subtextos, las significaciones latentes en ambas obras, se requiere un proceso interpretativo en el cual las historias de amores adquieren un significado metafórico o alegórico. A lo largo de ambos textos los lectores llegan a comprender cuál es el ideal religioso y moral deseado y cual es la

³⁰ Véase Peled Cuartas 2011: 382-387.

³¹ "El...aspecto destacable, para Bakhtin, hablando sobre el realismo grotesco, es la ambivalencia, característica que a su vez encuentra implícita en la degradación y señala que "la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación" (Sánchez Montes 1997: 79).

³² María José Sánchez Montes destaca en su artículo "el didactismo del *Libro de buen amor*, partiendo de los dos aspectos señalados por Deyermond: la parodia y el enfoque bajtiniano" (1997: 77).

elección correcta que se debe tomar. Así, ambos escritores establecen un sistema de valores a través de la representación de los personajes femeninos.

Las imágenes femeninas se utilizan para enfatizar la dicotomía en la existencia humana entre lo terrenal y lo espiritual. Las mujeres honradas (Meheteval y las cinco nobles) representan el polo intelectual y elevado, mientras que las mujeres cuya motivación principal es el deseo carnal (Dina, las serranas, la panadera) representan el extremo material e inferior. Los personajes femeninos adquieren un sentido simbólico a partir de la configuración de sus relaciones con los personajes masculinos y de las relaciones de semejanza o contraste con estos personajes. Tanto el personaje de Efer como el personaje del Arcipreste subrayan la futilidad de la existencia material en este mundo. El fin de todas las relaciones con las mujeres de carne y hueso subraya la única salida para nuestra existencia pasajera e insignificante: el amor a Dios. En ambas obras encontramos además, figuras femeninas que constituyen la entidad mediadora entre lo terrenal y lo divino. En la *Melitsa* es el alma intelectual que se encuentra entre el cuerpo material y el conocimiento. En el *LBA* es María, cuyo servicio puede elevar al hombre de su existencia terrenal hacia la divinidad. Vemos como en ambos textos, las imágenes femeninas reflejan una tensión interna inherente al alma humana, y también como la solución a este conflicto interior se encuentra dichas imágenes.

La importancia que se atribuye a la presencia femenina en estos textos, en el seno de un orden patriarcal, es muy pronunciada e ilumina de modo crítico ese orden. A pesar de los diferentes contextos socio-culturales en los que emergen ambas obras, se destacan las semejanzas tanto en sus referentes como en los conceptos literarios y filosóficos presentes en ellas. En una época de crisis en la percepción del hombre, como fue el siglo XIV, es interesante ver cómo ambos escritores utilizan la imagen femenina para representar a través de la "otra" lo que podría ser tan difícil de afirmar sobre uno mismo.

Bibliografia

- Even Zohar 1978:** איתמר אבן זוהר, 'עיון מחדש בהיפותזת הרב – מערכת', הספרות (דצמבר 1978), עמ' 6-1.
- Beinart 1967:** חיים ביינארט, "דמותה של החצרנות היהודית בספרד הנוצרית", בתוך קבוצת עילית, ושכבות מנהיגות בתולדות ישראל ובתולדות העמים – קובץ הרצאות שהושמעו בכנס העשירי לעיון בהסטוריה (חנוכה תשכ"ה), ירושלים, 1967, עמ' 55 - 71.
- Behr 1959:** יצחק בער, תולדות היהודים בספרד הנוצרית, תל אביב, 1959, עמ' 305 - 308, 269 - 270.
- Jameson 2004:** פרדריק ג'יימסון, הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, תרגמה חנה סוקר שווגר, תל אביב, 2004, עמ' 1-94.
- Hus 2003:** מתי הוס, מליצת עפר ודינה לדון וידאל בנבנשת. פרקי עיו ומהדורה ביקורתית, ירושלים, 2003.
- Vardi 1996:** תרצה ורדי, "עדת הנוגנים" בסרגוסה: שירת החול', א-ב, עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 1996.
- Tsur 2000:** ראובן צור, בין פואטיקה קוגניטיבית לפואטיקה היסטורית, תל אביב, 2000, עמ' 75 - 90.
- Rosen 2006:** טובה רוזן, ציד הצבייה: קריאה מיגדרית בספרות העברית מימי הביניים, תרגם אורן מוקד, תל אביב, אוניברסיטת תל אביב, 2006, עמ' 46 - 83.
- Shirman 1997:** חיים שירמן, תולדות השירה העברית בספרד הנוצרית ובדרום צרפת, עדכן והשלים: עזרא פליישר, ירושלים, 1997, עמ' 580 - 654.
- Bajtín 1987:** Mijail Bajtin, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El Contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 7-57.
- Dentith 1995:** Simon Dentith, *Bakhtinian Thought: An Introduction Reader*, London and New York, Routledge, 1995, pp. 65-87, 226-253.
- Ferrante 1975:** Joan M. Ferrante, *Woman As Image in Medieval Literature: from the Twelfth Century to Dante*, New York and London, Baker Book House, 1975, pp. 1-13, 37-127.
- Fisher and Halley 1989:** Sheila Fisher and Janet E. Halley: 'The Lady Vanishes: The Problem of Women's Absence in Late Medieval and Renaissance Texts', Sheila Fisher and Janet E. Halley, eds., *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings: Essays in Feminist Contextual Criticism*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1989, pp. 1-20.

- Funes 2009:** Leonardo Funes: “Lección inaugural: objeto y práctica del hispano-medievalismo”, en su *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009, pp. 15-55.
- Gimeno 1983:** Rosalie Gimeno: ‘Women in the Book of Good Love’, Beth Miller, ed., *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 84-96.
- Goldin 1967:** Frederick Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, New York, Cornell University Press, 1967, pp. 1-106, 207 – 267.
- Joset 1988:** Jacques Joset, *Nuevas Investigaciones sobre el ‘Libro de Buen Amor’*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 54-161.
- Márquez Villanueva 1965:** Francisco Márquez Villanueva, ‘El buen amor’, *Revista de Occidente*, 27 (1965), pp. 269-291.
- Martínez 1992:** Esther Martínez, ‘La Estructura Circular del ‘Libro de Buen Amor’’, *AIH. Actas XI*, (1992), pp. 25-32.
- Miaja 2002:** María Teresa Miaja de la Peña, “*Por Amor D`esta Dueña Fiz Torbas e Cantares*” *Los Personajes Femeninos en el Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, México, Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Filosofía y Letras, 2002, pp. 17-95.
- Peled Cuartas 2011:** Rachel Peled Cuartas: ‘La mujer sometida y la mujer subversiva: deseo y carnaval en Juan Ruiz y Don Vidal Benbenist’, Francisco Toro Ceballos, Laurette Godinas, eds., *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el “Libro de Buen Amor” Congreso homenaje a Jaques Joset*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2011, pp. 381-388.
- Reynal 1988:** Vicente Reynal, *El Lenguaje Erótico Medieval a través del Arcipreste de Hita*, Madrid, Playor, 1988, pp. 112-117.
- Ruiz 2003:** Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Alberto Blecua ed., Madrid, Catedra, 2003.
- Savoye 1995:** Jacqueline Ferreras Savoye: ‘El Buen Amor, La Celestina: La Sociedad Patriarcal en Crisis’, Iris M. Zavala, ed., *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en Lengua Castellana), II, La Mujer en la Literatura Española Modos de representación desde la Edad Media hasta el Siglo XVII*, Madrid, Universidad de Puerto Rico, 1995, pp. 69-100.