

La mujer en molde de varón en la literatura sefardí: muestras de una temática en los márgenes*

Doğa Filiz Subaşı**

Yozgat Bozok Üniversitesi

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6975-6197>

Uno de los rasgos que definen la literatura sefardí es su carácter aglutinador, pues no solamente desarrolla sus géneros propios y temáticas sino también se hace eco de todos aquellos elementos que la rodean. Sin embargo, hay un concepto, el de la mujer disfrazada de varón, que ha quedado aislado en sus márgenes y del que solo se encuentran unas pocas muestras, debido sobre todo a su prohibición, ya presente en el texto bíblico. El objetivo de estas páginas será el de ofrecer un recorrido por los géneros patrimoniales y adoptados de esta literatura en los que se observan modelos de este concepto junto con una aproximación a su estudio.

PALABRAS CLAVE: literatura patrimonial; romancero; cantigas; mujer sefardí; disfraz; usos masculinos.

THE WOMAN IN THE MALE SHAPE IN SEPHARDIC LITERATURE: SAMPLES OF A THEME IN THE MARGINS.— One of the defining features of Sephardic literature is its unifying character, as it not only develops its own genres and themes but also echoes all the elements that surround it. However, there is one concept, that of the woman disguised as a man, which has remained isolated in its margins and of which only a few examples can be found due, above all, to its prohibition already present in the biblical text. The aim of these pages is to offer an overview of the heritage and adopted genres of this literature in which models of this concept can be observed, together with an approach to its study.

KEYWORDS: heritage literature; romances; cantigas; Sephardic woman; costume; masculine usages.

* Esta es una parte de un trabajo que estoy llevando a cabo junto con mi colega Tania María García Arévalo, a quien quiero dar mi más sincero agradecimiento por su inestimable ayuda en la realización de este artículo.

** dogasubasi@bozok.edu.tr

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de los seis siglos que conforman la historia de la literatura sefardí hay pocos géneros y temáticas que hayan quedado fuera del espectro de creación de sus autores. Desde obras de naturaleza religiosa, hasta aquellas de carácter secular y patrimonial o adoptada¹, la literatura de expresión judeoespañola ha servido como elemento aglutinador a muchos de los tópicos que han llegado a ella, a pesar de la dispersión de sus comunidades.

Pese a esta variedad de innovaciones, es relevante que haya un tema que ha tenido una respuesta prácticamente nula, y este es el de la mujer disfrazada de varón. La presencia de este motivo aparece en contadas ocasiones dentro del corpus oral y escrito sefardí que hemos podido examinar hasta la fecha, aunque esta literatura sí haya entrado en contacto con otras que lo desarrollan de manera extensa o cuya influencia deba ser puesta de relieve. Este último es el caso de la literatura hispanohebrea, de la que recoge una multitud de elementos. En esta es posible observar cómo hay numerosos ejemplos de mujeres que pretenden ser bellas o jóvenes, pero también las hay que se disfrazan de varón. Lo llamativo es que no solo cambiarán sus ropas, sino que actuarán como varones, forjando sus nuevas identidades fundamentalmente mediante el uso de la palabra. Ambos, vestido y palabra, conforman un disfraz que configura nuevas personalidades, a la vez que facilita el ocultamiento de quien realmente se es. El disfraz implica así un doble movimiento de encubrir y develar, siendo parte esencial de la presencia de estas mujeres².

¹ Paloma DÍAZ-MAS, *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura* (Madrid: Riopiedras, 2006) pág. 155; Elena ROMERO, *La creación literaria en lengua sefardí* (Madrid: Mapfre, 1992) págs. 22-23; María SÁNCHEZ-PÉREZ, «La literatura sefardí en judeoespañol: de la tradición a la modernidad», *Tonos Digital* 38:1 (2020) págs. 1-18: 3-4 [accesible en línea en <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/86322/1/corpora-2-sanchez_perez_literatura_sefardi.pdf>]; Paloma DÍAZ-MAS, «Escritura y oralidad en la Literatura Sefardí», *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita* 11 (2003), págs. 37-57; Iacob M. HASSÁN, Ricardo IZQUIERDO BENITO (coords.) y Elena ROMERO (ed.), *Sefardíes: Literatura y lengua de una nación dispersa* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008).

² Paulina LORCA KOCH, «Mujeres disfrazadas de varón en la narrativa hispanohebrea y romance del siglo XIII», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo* 63 (2014) págs. 131-145: 132 [accesible en línea en <<http://meahhebreo.com/index.php/>>

Uno de los relatos que mejor contiene el motivo de la mujer disfrazada corresponde al *Sefer ha-meshalim* de Jacob ben Eleazar de Toledo (s. XIII) y, en concreto, su capítulo séptimo, titulado «Lo que le sucedió a Yoshfe y a sus dos amadas». Este es el único texto hebreo medieval en el que dos mujeres se disfrazan de hombres, tomando el discurso habitual del amor cortés, la poesía de deseo andalusí y la literatura de caballerías, a la vez que invierte el rol del hombre y la mujer habitual en estos géneros. Asimismo, podemos apuntar el *Sefer Tahkemoni* de al-Harizi (s. XIII), específicamente su relato de «El Bandido», en el que se observa de la misma manera una inversión de género, aunque con características diferentes a las del primero³: en el de Jacob ben Eleazar son las mujeres las que se disfrazan de hombre y actúan como tales, convirtiéndose además en los personajes dominantes de la acción frente a la pasividad del hombre.

En cuanto a estas literaturas con las que entró en contacto la sefardí, hemos de analizar la del Siglo de Oro español que, además, solía imitar las comedias italianas a este respecto, ya que esta temática daba pie a situaciones burlescas y grotescas. La mujer del Siglo de Oro tiene prohibida una serie de comportamientos (vengarse, batirse en duelo, con-

meahhebreo/article/view/560/633>]. Sobre la misma obra, puede verse «El debate del cálamo y la espada, de Jacob ben Eleazar de Toledo», de Amparo ALBA CECILIA en *Sefarad* 68:2 (2008) págs. 291-314 [accesible en línea en <<https://doi.org/10.3989/sefarad.2008.v68.i2.466>>]; Tovi BIBRING, «*Léger comme le faon, fort comme un lion*. Nouvelles considérations sur «La compétition des poètes»: la mise en abyme du poète dans le troisième conte (*maḥberet*) du *Sefer ha-meshalim* de Yaakov ben Éléazar de Tolède», *Yod. Revue des études hébraïques et juives* 23 (2021) págs. 205-221 [accesible en línea en <<https://doi.org/10.4000/yod.5059>>]; David A. WACKS, «Toward a History of Hispano-Hebrew Literature in its Romance Context», *eHumanista* 14 (2010), págs. 178-209: 187-188.

³ E. Macarena GARCÍA GARCÍA y Carlos Santos CARRETERO, «Esclavas y caballerías en Jacob ben Eleazar: puente literario entre oriente y occidente», en *Voces de mujeres en la Edad Media*, ed. Esther CORRAL DÍAZ (Berlin, Boston: De Gruyter, 2018) págs. 451-458: 451 y 457 [accesible en línea en: <<https://doi.org/10.1515/9783110596755-035>>]; LORCA KOCH, «Mujeres disfrazadas de varón en la narrativa hispanohebraica y romance del siglo XIII», págs. 132-133; Tova ROSEN, *Hunting Gazelles: Reading Gender in Medieval Hebrew Literature* (Tel Aviv: University of Tel Aviv, 2006) págs. 234-259; Una traducción anotada al inglés es la de Judah ALHARIZI y David Simha SEGAL (ed.), *The Book of Tahkemoni: Jewish Tales from Medieval Spain* (Liverpool: Liverpool University Press, 2003) [accesible en línea en <<https://doi.org/10.2307/j.ctv4rfr1p>>].

quistar, etc.) relacionados con una retórica masculina también vetada a las mujeres y, para vencer esas prohibiciones, la estrategia es disfrazarse de hombre. Los personajes femeninos disfrazados de masculinos acomodan discurso y conducta al personaje que encarnan, provocando una situación compleja y ambigua que surge de la preocupación por el decoro. La mujer que aparece en escena no se viste de hombre sin razón, lo hace por un motivo particular (peregrinación, venganza), para luego reasumir siempre su condición femenina. El disfraz es el medio utilizado, el resultado de una conducta deseada con un fin específico, generalmente de provecho para el mismo personaje. Una vez conseguidos sus propósitos, se desvisten, recuperando otra vez su rol o papel femenino. Es una revelación voluntaria de su secreto, que hacen cuando ellas quieren, ante quien quieren y como quieren⁴.

Si tratamos de establecer un puente sólido entre la producción del Siglo de Oro y aquella de la literatura sefardí, debemos hacerlo a través de la comedia española y su recepción dentro de las comunidades judías holandesas, específicamente de Ámsterdam, pues muchos de sus judíos seguían manteniendo estrechas relaciones familiares y comerciales con cristianos nuevos de España y Portugal, particularmente durante todo el siglo XVII y parte del XVIII, y conocían las literaturas de la península. Basta con examinar las bibliotecas de Baruch Espinosa o del rabino David Nunes Torres, ambos nacidos en Holanda, para encontrar en estas libros de Quevedo, Gracián, Góngora o Vieira, entre otros. Es lógico, entonces, suponer que las comedias en España y Portugal, que además se representaban traducidas al holandés, tuvieran un público fiel y entusiasta entre los sefardíes de Holanda pero, como veremos a continuación,

⁴ M.^a José RODRÍGUEZ-CAMPILLO, M.^a Dolores JIMÉNEZ-LÓPEZ y Gemma BEL-ENGUIX, «El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro», *Triangle: Language, Literature, Computation* 4 (2011) págs. 69-85: 69 y 74 [accesible en línea en <<https://revistes.urv.cat/index.php/triangle/article/viewFile/2384/2299>>]; Carmen BRAVO-VILLASANTE, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)* (Madrid: Mayo de Oro, 1988); Lola GONZÁLEZ, «La mujer vestida de hombre: aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002. Vol. 2*, eds. lit. Francisco DOMÍNGUEZ MATITO y María Luisa LOBATO LÓPEZ (Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2004) págs. 905-916 [accesible en línea en <<https://doi.org/10.31819/9783964565297-073>>].

no tuvo una imitación por su parte, al menos no en lo que respecta al tema que nos interesa⁵.

Ahora bien, si el recurso del personaje femenino disfrazado de varón aparece de manera recurrente en las obras de muchos de estos autores españoles, de quienes las comunidades judías de Ámsterdam eran conecedoras, hemos de preguntarnos el motivo por el cuál aquel no encuentra una respuesta evidente en la literatura de creación sefardí, al menos en lo que respecta a las holandesas, con un claro gusto y tendencia a ellas. Consideramos que la contestación a este interrogante se debe a cuestiones multifactoriales. En primer lugar, como explica Den Boer, el primordial es el de la censura de libros impresos y manuscritos, que exhiben los propios reglamentos comunitarios de los sefardíes de Ámsterdam a partir de 1639, la fecha en la que, con la unión de las anteriores comunidades en la de Talmud Torá, quedó establecido el siguiente artículo:

Que nenhum judeu possa imprimir nesta cidade nem Jora dela livros la dinos nem hebraicos, sem expressa licenca do mahamad, para serem revistos e enmendados e os que passarem esta ordem perder a o todos os libros que lhe forem achadas para a sedaca⁶.

La comunidad estableció, pues, una censura previa cuya ejecución estaba en manos de sus dirigentes y la sanción a los que no se sometieran a este control era la confiscación de sus libros a beneficio del sustento de los pobres. El reglamento se aplicaba tanto a los libros en hebreo como a los escritos en cualquier otra lengua, siendo su campo de acción todo aquel

⁵ La popularidad de esta comedia española queda comprobada, por otra parte, por unas colecciones de comedias que se publicaron en Ámsterdam a fines del siglo xvii y principios del siglo xviii. La colección más conocida (1726) a costa de David García Henríquez, posee sus doce comedias de asunto bíblico inconfundiblemente judío aunque anteriormente, en 1697 y en 1704, ya habían salido de imprentas sefardíes otras colecciones de comedias que contienen obras de los dramaturgos más populares de entonces, como Matos Frago, Rojas, Moreto, Calderón. Harm DEN BOER, «El teatro entre los sefardíes de Ámsterdam a fines del siglo XVII», *Diálogos hispánicos de Ámsterdam* 8:3 (1989) págs. 679-690: 684-685 [accesible en línea en <http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_enriquez_gomez/obra/el-teatro-entre-los-sefardies-de-amsterdam-a-fines-del-siglo-xvii/>]. También Harm DEN BOER, «Exile in Sephardic Literature of Amsterdam», *Studia Rosenthaliana* 35:2 (2001) págs. 187-199.

⁶ Harm DEN BOER, *La literatura sefardí de Ámsterdam* (Alcalá de Henares: Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes, Universidad de Alcalá, 1995) págs. 79-80.

judío que imprimiera o escribiera obras. Por otra parte, la censura no se limitaba geográficamente: afectaba a los libros impresos en Ámsterdam, pero también a aquellos que llegaban de fuera de sus límites. El reglamento no incluye las razones por las que se instituyó la censura, sin embargo, se encuentra una indicación en una posterior adición de 1664, pronunciándose sobre la traducción de libros hebreos a otros idiomas.

A tenor de lo anterior, parece ser, entonces, que la preocupación de los dirigentes versaba sobre la ortodoxia de textos judaicos y, relacionado precisamente con el componente ortodoxo, los textos debían estar en consonancia con la integridad de la ley judía, no desviándose en ningún caso de ella. Este hecho nos remite directamente al texto bíblico, en concreto, a Deuteronomio 22,5, sobre el que se sustentará la base de negación religiosa para el desarrollo de la temática que nos ocupa con la siguiente prohibición: «La mujer no se vestirá con ropa de hombre ni el hombre se pondrá vestido de mujer; porque cualquiera que hace esto es una abominación al Señor, tu Dios⁷».

Como explica Vedeler, este versículo es más que una simple prohibición de armarios particulares, y de ninguna manera aborda el tema de las mujeres que usan prendas masculinas, ya que en la cultura del antiguo Israel la ropa de los hombres estaba menos asociada con el género. Más bien, reflejaría la ideología de género más básica en la sociedad israelita y, con este fin, distingue no solo entre hombre y mujer, sino también entre diferentes cualidades de los hombres⁸.

No obstante, la existencia de esta aseveración no significa que la literatura sefardí no haya producido textos en los que la mujer disfrazada de varón acapare el protagonismo de la obra, sino que estos son bastante

⁷ Marianne SCHLEICHER, «Constructions of Sex and Gender: Attending to Androgynes and *Tumtumim* Through Jewish Scriptural Use», *Literature and Theology* 25:4 (2011) págs. 422-435: 424 [accessible en línea en <<http://www.jstor.org/stable/23927105>>].

⁸ Harold Torger VEDELER, «Reconstructing meaning in Deuteronomy 22:5: gender, society, and transvestitism in Israel and the Ancient Near East», *Journal of Biblical Literature* 127:3 (2008) págs. 459-476: 473; Vern L. BULLOUGH, «Cross dressing and gender role change in the Middle Ages», en *Handbook of Medieval Sexuality*, eds. Vern L. BULLOUGH y James A. BRUNDAGE (New York: Garland, 2000), págs. 223-242; Valerie R. HOTCHKISS, *Clothes Make the Man: Female Cross Dressing in Medieval Europe, The New Middle Ages* 1 (New York-London: Garland, 1996); Ze'ev YEIVIN, Alfred RUBENS y Miriam NICK, «Dress», *Encyclopaedia Judaica*, 2ª ed., vol. 8 (2007) 12-17.

escasos. Por otra parte, la mayoría de ellos son fruto de la transmisión oral dentro de la tradición, sobre todo, en romances y cantigas. Los romances sefardíes tratan en sus temas la primera identidad humana que interesa a las intérpretes, que son las mujeres sefardíes, que se mueven dentro de una sociedad claramente estructurada, con papeles determinados para la mujer pero son, al mismo tiempo, conscientes de su importancia como soporte físico y moral de sus maridos y educadora de sus hijos⁹. Y en esta literatura patrimonial es posible observar algunos ejemplos significativos, como se verá a continuación.

2. ROMANCES Y CANTIGAS: MUESTRAS EN LA LITERATURA PATRIMONIAL

2.1. *El caso de la doncella guerrera*

A esta dualidad entre la convención (mujer débil, dócil, dependiente y sometida) y la realidad intuida o actual (eje del hogar) se aferra el tema de la *mujer* o la *doncella guerrera* que se viste de hombre para ir a la guerra¹⁰. En torno a él, encontramos una gran cantidad de romances que, a su vez, se escinden en multitud de versiones que son difíciles de reconocer e identificar con un único lugar¹¹.

⁹ Susana WEICH SHAHAK, «Observaciones sobre el romancero sefardí de tradición oral. Motivos míticos y foco temático», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 6 (2002) [accesible en línea en <http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista6/amparo_rico/weich1.htm>].

¹⁰ WEICH SHAHAK, «Observaciones sobre el romancero sefardí de tradición oral»; Enrique J. RODRÍGUEZ BALANAS, «El Romancero, ¿femenino o feminista? Notas a propósito de 'La doncella guerrera'», *Draco* 1 (1989) págs. 51-62; Santiago BLASCO SÁNCHEZ y Adela RUBIO CALATAYUD, «El romance de la doncella guerrera en la tradición poético-musical sefardí de oriente y occidente», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 12:1 (1996) págs. 101-134.

¹¹ Paloma DÍAZ-MAS, «Cómo hemos llegado a conocer el romancero sefardí», *Acta poética* 26:1-2 (2005) págs. 239-259; Oro ANAHORY-LIBROWICZ, «La función de la transgresión femenina en la estructura narrativa del romance» en *History and Creativity in the Sephardi and Oriental Jewish Communities*, eds. Tamar ALEXANDER, Abraham HAIM, Galit HASAN-ROKEM y Ephraim HAZÁN (Jerusalén: Misgav Yerushalayim, 1994) págs. 115-128; Oro ANAHORY-LIBROWICZ, «Signes d'identité du romancero séphardi», en *Identités Sépharades et Modernité*, eds. Jean Claude LASRY, Joseph J. LÉVY y Yolande COHEN (Québec: Presses de l'Université Laval, 2007) págs. 83-93; Paloma DÍAZ-MAS, «Los

Dentro de este caudal romancístico, uno de los más representativos quizá sea el de *La doncella guerrera* en el que se describe la hazaña de una joven, que ante la inminencia de una guerra y a falta de hermanos varones, decide disfrazarse de hombre para ir ella misma a luchar. Una vez allí, un muchacho –el hijo del rey–, se enamora de ella y, mediante el consejo de su madre, pone a prueba a la joven para que revele su verdadera identidad. Como se señaló en líneas anteriores, también de este existen infinidad de variantes¹². Sin embargo, en la mayoría de ellas se conservan tres pilares textuales: un primer diálogo que mantiene ella con su padre acerca del ocultamiento físico en la casa familiar; cambio de escenario con ella fuera del hogar, de comportamiento y tentativas por descubrir su identidad; y, finalmente, descubrimiento de la figura femenina por otra mujer como reconocimiento entre iguales.

De todas estas versiones se ha escogido la que recoge Díaz-Mas en su *Romancero*¹³. Conservando los fundamentos previos sobre ocultamiento, pruebas y revelación, la primera parte la protagoniza el diálogo que se da entre padre e hija en cuanto a la vestimenta, basado en las dudas de él frente a las soluciones que aporta ella. Únicamente el binomio se invierte en la última intervención de la hija cuando le pregunta a su padre por el nombre masculino que ha de adoptar, siendo el escogido Martinos, nom-

géneros poéticos de transmisión oral: el romancero y el cancionero», en *Actes del Simposi Internacional sobre Cultura Sefardita*, ed. Josep RIBERA (Barcelona: PPU, 1993) págs. 141-159; Paloma DÍAZ-MAS, «Riqueza y pobreza en el romancero sefardí» en *Proyección Histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo. Vol. II Lengua y literatura española e hispanoamericana*, coord. Eufemio LORENZO SANZ (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1993) págs. 285-294; Paloma DÍAZ-MAS, «El romancero sefardí, tradición e innovación», *La memoria de Sefarad. Historia y cultura de los sefardíes*, ed. Pedro M. PIÑERO RAMÍREZ (Sevilla: Fundación Sevilla NODO-Fundación Machado, 2007) págs. 207-232.

¹² WEICH SHAHAK, «Observaciones sobre el romancero sefardí de tradición oral»; BLASCO SÁNCHEZ y RUBIO CALATAYUD, «El romance de la doncella guerrera en la tradición poético-musical sefardí de oriente y occidente», págs. 101-134; Manuel ALVAR, «Cinco romances de asunto novelesco recogidos en Tetuán», *Estudis Romanics* 3 (1951-1952) págs. 57-87; Jesús Antonio CID, *El romancero sefardí de Máximo José Khan* (Madrid: Fundación Areces, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2019) págs. 80 y 134.

¹³ Paloma DÍAZ MAS, *Romancero* (Barcelona: Crítica, 1994) y recogido en Louise O. VASVÁRI, «Queering the Donçella Guerrera», *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 12 (2006) págs. 117-193: 95-96.

bre del padre. Este hecho hemos de observarlo bajo el prisma de que no era infrecuente que los hijos varones adoptaran el nombre del padre y, en este caso, al tener solo descendencia femenina, sería el modo de ofrecerle a la hija su autorización y bendición para ir a la guerra:

[Problemática: ella] No maldigáis, mi padre; no la maldigáis, non¹⁴, que yo iré a servir al rey en hábitos de varón.
 Compraráisme vos, mi padre, calcetas y buen jubón;
 Daréisme las vuestras armas, vuestro caballo trotón.
 [Él: duda] Conoceránte en los ojos, hija, que muy bellos son.
 [Ella: solución] Yo los bajaré a la tierra cuando pase algún varón.
 [Él: duda] conoceránte en los pechos que asoman por el jubón.
 [Ella: solución] Esconderélos, mi padre, al par de mi corazón.
 [Él: duda] conoceránte en los pies, que muy menudinos son.
 [Ella: solución] Pondréme las vuestras botas bien rellenas de algodón.
 [Ella: duda] ¿Cómo me he de llamar, padre? ¿Cómo me he de llamar yo?
 [Él: solución] Don Martinos, hija mía, que así me llamaba yo.—

En la segunda parte –las pruebas–, este diálogo se invierte, produciéndose entre el caballero y su madre. La voz femenina es la que se encuentra al mando de la situación de nuevo:

[Madre] Brindaréisla vos, mi hijo, para en las tiendas mercar:
 si el caballero era hembra corales querrá llevar.
 [Hijo] El caballero es discreto y un puñal tomó en la man.
 Los ojos de don Martinos roban el alma al mirar.
 [Madre] Brindaréisla vos, mi hijo, al par de vos acostar:
 si el caballero era hembra tal convite no querrá.
 [Hijo] El caballero es discreto y echóse sin desnudar.
 Los ojos de don Martinos roban el alma al mirar.
 [Madre] Brindaréisla vos, mi hijo, a d'ir con vos a la mar:
 si el caballero era hembra el se habrá de acobardar.
 [Hijo] El caballero es discreto, luego empezara a llorar.

La revelación de la identidad, finalmente, se produce cuando la joven recibe la noticia de que su padre ha muerto y ella habla en primera persona en femenino. Se da, entonces, la salida de la esfera pública, del ambiente bélico, del ocultamiento y la vuelta a la esfera privada del hogar:

¹⁴ A partir de aquí, en la inserción textual, se respeta la transcripción hecha por cada uno de los autores o autoras tal y como aparecen en las obras consultadas.

[Ella] Adiós, adiós, el buen rey, y su palacito real,
 que siete años le serví doncella de Portugal
 y otros siete le sirviera si non fuese al desnudar.
 [Narrador] Oyólo el hijo del rey de altas torres donde está,
 Reventó siete caballos para poderla alcanzar.
 Allegando ella a su casa todos la van abrazar;
 Pidió la rueca a su madre a ver si sabía filar.

Sin embargo, en los últimos versos hay un giro cuando la madre de ella cierra el romance haciéndola regresar a la atmósfera pública fuera del núcleo privado familiar:

[Madre] Deja la rueca, Martinos, no te pongas a filar,
 que si de la guerra vienes, a la guerra has de tornar:
 ya están aquí tus amores, los que te quieren llevar.

Es posible hacer de este romance otra lectura ya que la historia también sirve para afirmar la permeabilidad de las fronteras de género, subrayando la naturaleza artificial, contenida y contextualizada de *masculino y femenino*¹⁵. Garber¹⁶, por su parte, define la cuestión transgénero como una «categoría de crisis», un fallo de distinciones definitorias, el límite permeable que permite cruzar fronteras que parece especialmente apropiada en el caso de *La doncella guerrera*, donde una joven se hace pasar por un muchacho traspasando el límite de lo privado o femenino a lo público y masculino pero también cruzando unas barreras psíquicas y sexuales y, geográficas¹⁷.

2.2. *El caso de Povereta muchachika*

En las cantigas también es posible observar ecos del motivo de la mujer disfrazada de varón y este es el caso de *Povereta muchachika*¹⁸ que trata sobre una joven que está en prisión:

¹⁵ VASVÁRI, «Queering the Donçella Guerrera», pág. 96.

¹⁶ VASVARI, «Queering the Donçella Guerrera», citando a Marjorie GARBER, *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (New York–London: Routledge, 1992) págs. 16-17.

¹⁷ VASVÁRI, «Queering the Donçella Guerrera», pág. 97.

¹⁸ Talya ALON, «‘Sewing by the Window’: Women in Judeo-Spanish Folk Songs», *Women in Judaism: A Multidisciplinary E-Journal* 14:2 (2018 [accessible en línea en

De qué sufres del amor?
 De que 'sufres en cadenas,
 En esta oscura prizión?
 Ven te contaré mi 'storia
 Lo que vengo a sufrir
 Por un Mancevico 'Rmozo
 Que por 'el me vo morir ...
 Tiene Mustachico preto
 Y los Ojicos Mavis
 Su puerpo parece un cadro
 Lavrado en el Yaldiz
 Asentadán mi ventana
 Lavrando el Bastidor
 Haberico me Truxeron
 Qu'el mi amor se despozó
 Mi Querida Mama mia
 Digame qué rijga yo?
 Vistete com'un mancevico
 Va al baile de tu amor
 Vestido preto me vesti yo
 Un Mancevico M'hizi yo
 Me armi cuchillo al laso
 Me fui al baile del mi amor
 A la entrada de la Puerta
 Mi Querido vido
 Mira estre-mancevo hermoso
 Al Mi Lado Traeldo
 En medio de la nochada,
 a su 'spoza engani yo,
 L'enfinqui cuchillo al lado,
 Al punto cayo, murio.

En una primera lectura ya presenta problemas en su hilo argumental, ya que ofrece varias interpretaciones en cuanto al motivo del encarcelamiento: por haber matado al hombre al que amaba, disfrazada de varón,

<<https://wjudaism.library.utoronto.ca/index.php/wjudaism/article/view/29734/22241>>]). Extraído de Matilda KOEN-SARANO, *Konsejas i konsejikas del mundo djudeo-espanyol* (Jerusalén: Kana, 1994) págs. 388-392. Sobre cantigas, puede verse Rivka HAVASSY, «Con el Tiempo y Progreso (With Time and Progress): The Sephardi Cantigas at the Dawn of the Twentieth Century», *European Judaism: A Journal for the New Europe* 44:1 (2011) págs. 121-135.

cuando le informan de que este se va a casar con otra; o por haber matado, disfrazada de varón, a la mujer con la que su amado se iba a casar. No obstante, en ambos casos hay un núcleo fundamental compartido invariable: el disfraz. No solo hay una inversión de papeles, sino que se produce un cambio más con respecto al romance anterior: es la madre de ella, y no el padre, la persona que conoce las intenciones de la protagonista y la ayuda. En *La doncella guerrera* es el padre el que mantiene una conversación con la joven que, de manera dubitativa, le pregunta continuamente cómo va a hacer para ocultar que es mujer y todos sus rasgos definitorios. En este caso, al contrario, es la madre la testigo de su cambio; quien, además, no le pregunta ni la interroga de ningún modo a diferencia del ejemplo anterior.

3. LITERATURA ADOPTADA

3.1. *El caso de la novela* La Historia de la Familia Pinto de Ámsterdam

A partir de mediados del siglo XIX, y auspiciados sobre todo por la apertura e influencia de las escuelas de la Alianza Israelita Universal, comienzan a introducirse nuevos géneros en la literatura de creación sefardí, desconocidos hasta ese momento. Son los denominados seculares o adoptados, como el del periodismo, el teatro o la novela. Esta literatura adoptada es mayoritariamente de inspiración francesa y está expresada en un neo-judeoespañol muy evolucionado y distanciado de su secular antecedente hispánico, y también de su castizo precedente del siglo XVIII¹⁹. De todas ellas, es necesario fijar nuestra atención en una novela titulada *La historia de la familia Pinto de Ámsterdam*, la cual resulta curiosa por la relación que posee con el tema tratado en este trabajo.

La historia se nos presenta como una novela de aventuras cuyos protagonistas son el sefardí Yishaq de Pinto de Ámsterdam y su esposa Viola, de procedencia asquenazí, que se disfraza en un acto heroico como un príncipe alemán para salvar a su marido de las manos de la

¹⁹ Elena ROMERO, «Los sefardíes», *Revista de la Asociación Europea de Profesores de Español Año xxiii-xxiv* 40-41 (1992) págs. 37-51: 42.

Inquisición, traspasando la frontera establecida entre los asuntos masculinos y femeninos. El original alemán, que lleva por título *De Pinto von Amsterdam*, se publica en el año 1867 en *Der Israelit* y tenemos dos versiones judeoespañolas de la novela, la primera de Salónica de 1891 y, la segunda, de Esmirna de 1901²⁰, aunque estas podrían considerarse adaptaciones.

La existencia de la familia de Pinto, que es originaria de Portugal, está documentada históricamente. Sus miembros más prominentes se instalan en la capital holandesa y, a principios del siglo XVII, llegan a tener gran importancia social y política. Es una familia numerosa que comprende financieros, rabinos, militares y trabajadores comunes. Los nombres de los personajes, Abraham e Yishaq, coinciden con aquellos del patriarca bíblico y de su hijo y, de este modo, reflejan simbólicamente el comienzo de algo nuevo y la ruptura con la vida anterior, esto es, de su pasado en la Península Ibérica.

En las diferentes versiones del texto de *Pinto de Amsterdam* aparece el motivo literario de Viola, la mujer disfrazada que logra salvar a su marido. En el contexto de la revolución de 1848 surge en Alemania la cuestión de la emancipación de la mujer en una sociedad dominada por los hombres. En los textos literarios aparecen las protagonistas femeninas como madres, novias o esposas preocupadas por la situación política, que van en búsqueda de sus amados, poniendo así sus vidas en peligro. A veces actúan como intermediarias entre revolución y contrarrevolución, introduciéndose como espías en el ámbito polí-

²⁰ Manuela CIMELI, *Encuentros literarios entre Askenaz y Sefarad: la recepción en la literatura judeoespañola de la obra narrativa de los hermanos Philippon y de Marcus Lehman* (Basilea: Universidad de Basilea, Facultad de Humanidades, 2009) págs. 127 y 138, disponible en: <<https://edoc.unibas.ch/29241/>>; Moïse FRANCO, «1888, De Pinto, par David Fresco (Constantinople). Traduction d'un roman historique hébreu sur une famille célèbre d'Amsterdam», en *Essai sur l'histoire des Israélites de l'Empire Ottoman, depuis les origines jusqu'à nos jours* (París: Durlacher, 1897) pág. 275. *Pinto de Amsterdam, cuento histórico judío. Folletón del Meseret* (Esmirna: Biblioteca del Meseret, 1901) a través de HARM DEN BOER, «Levante imagina Occidente: a propósito de Pinto de Amsterdam, cuento histórico judío», en *Proceedings of the Fourteenth British Conference on Judeo-Spanish Studies* (26-28 June 2006), eds. Hilary POMEROY, Christopher J. POUNTAIN y Elena ROMERO (London: Queen Mary, University of London, Department of Hispanic Studies, 2008) págs. 59-71.

tico²¹. Al lado de este tipo femenino literario existe otro personaje femenino completamente diferente: la mujer que participa de manera activa y no solo moralmente en la lucha revolucionaria. Esta mujer traspasa la frontera establecida entre los asuntos masculinos y los femeninos. Es el tipo de mujer que se une a los hombres y se levanta en armas por la patria, como Viola, la mujer de Yishaq de Pinto, que se viste de hombre para liberar a su marido pero, es más, se hace pasar por el príncipe alemán Heinrich de Schaumburg para poder salvar a su marido. Su actuación es absolutamente profesional y nadie se da cuenta del engaño. El presunto príncipe destaca por su inteligencia, su hermosura y su capacidad de dominar diferentes lenguas, características de las que debería disponer la persona moderna y que Elena Romero también apunta²².

Viola es mostrada, pues, como representante de una mujer moderna e ideal a la vez. Solo cuando ve a su marido en la cárcel, y se da cuenta de lo delgado y de lo pálido que está, le supera la emoción y se desmaya. La realidad literaria marca la diferencia entre los dos sexos mediante este tipo de señales que aluden a la debilidad emocional de la mujer. Tras un momento de desequilibrio, Viola se recupera en el acto y sigue con su papel de príncipe Heinrich que quiere comprar al judío preso para su corte. Gracias a su inteligencia y su capacidad de reaccionar rápidamente, logra continuar engañando al inquisidor para liberar al marido²³.

El personaje de Viola se integra en la lista de las diferentes mujeres combatientes que aparecen en la literatura revolucionaria centroeuropea de mediados del siglo XIX. El hecho de que estemos ante una novela judía dota al tema de un peso adicional. En el contexto de una realidad en la que durante mucho tiempo ni los hombres judíos han logrado que los gobiernos europeos les acepten como combatientes equivalentes a los cristianos, aparece ahora una mujer que rompe todas las reglas sociales vigentes y se hace pasar por hombre para salvar a su marido de las manos de la Inquisición²⁴.

²¹ CIMELI, *Encuentros literarios entre Askenaz y Sefarad*, págs. 140-141.

²² ROMERO, *La creación literaria en lengua sefardí*, págs. 229 y 260 en CIMELI, *Encuentros literarios entre Askenaz y Sefarad*, pág. 189.

²³ CIMELI, *Encuentros literarios entre Askenaz y Sefarad*, págs. 189-190.

²⁴ CIMELI, *Encuentros literarios entre Askenaz y Sefarad*, pág. 190.

3.2. *El caso de Mlle. Elisa*

La figura de Mlle. Elisa, seudónimo, viene asociada al género del periodismo y a su ocupación como colaboradora del periódico *La Época de Salónica* a principios del siglo XIX. Elena Romero en 2016 se ocupó de hacer un barrido por los números disponibles de esta publicación y encontró que aparecía en los números del 11 de mayo de 1900; 15 de junio de 1900; 27 de julio de 1900; 8 de mayo de 1901 y 8 de noviembre de 1901²⁵.

Parece ser que la redacción de *La Época* la consideraba como una escritora más del periódico, ya que contó con ella para una sección titulada *Retratos*, para la que dispuso de los colaboradores más habituales. Se conocen 13 de estos retratos cuyas firmas, generalmente con seudónimo, son de las más repetidas: SS (de Selomo Salem); Eliyahu Sem Tov Ardití, D. Rogman, 'Véritas', 'Un humano', Josef Romano y, una de ellas, Mlle Elisa²⁶.

De ella hay dos descripciones: una que hace otro colaborador, que firmaba como «Psalmista» de *La Época*²⁷, y otra que hace ella sobre sí misma. En cuanto a la primera, aparece en su artículo «Carta boba» el 8 de junio de 1900 en el que describe su primer viaje en tren de Salónica a Karaferia²⁸:

²⁵ Elena ROMERO, «Mlle. Elisa: una periodista colaboradora del periódico de Salónica *La Época* a principios del siglo XX» en *Mujeres sefardíes lectoras y escritoras, siglos XIX-XXI*, eds. Paloma DÍAZ-MAS y Elisa MARTÍN ORTEGA (Madrid–Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert, 2016), págs. 197-206: 197-198; Paloma DÍAZ-MAS, «Firmas y seudónimos en la prensa periódica sefardí», en *Jewish Journalism and Press in the Ottoman Empire and Turkey*, ed. Rifat BALI (Istanbul: Libra, 2016) págs. 265-284; Elena ROMERO, «Tres mujeres colaboradoras del periódico de Salónica *La Época*, de 1900 a 1907», en *Jewish Journalism and Press In the Ottoman Empire and Turkey*, ed. Rifat BALI (Istanbul: Libra, 2016) págs. 231-263; Elena ROMERO, «La polémica sobre el judeoespañol en la prensa sefardí del imperio otomano: materiales para su estudio», en *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo: identidad y mentalidades*, eds. Paloma DÍAZ-MAS y María SÁNCHEZ PÉREZ (Madrid: CSIC, 2010) págs. 55-64: 60-61 y nota 9.

²⁶ ROMERO, «Tres mujeres colaboradoras del periódico de Salónica *La Época*, de 1900 a 1907», pág. 198.

²⁷ ROMERO, «La polémica sobre el judeoespañol en la prensa sefardí del imperio otomano», pág. 60, nota 9.

²⁸ ROMERO, «Tres mujeres colaboradoras del periódico de Salónica *La Época*, de 1900 a 1907», pág. 234.

Yo coría a la estación ande topí pronto el čhemén-de-fer. Un musiu me vido el bilieto y según la color del papel me dio un lugar. A'lado de mí había uno asentado con condurias blancas, pantalón blanco, entojos y todo justo, y uno enfrente, mančebico, su nombre Gusano y su alcuña de Chardí. Este Gusano llamaba al musiu que tenía yo a'lado 'matmuašel Elisa'. ¡Todo bueno veamos de nombres! ¡Sefté que vine a ver mujer vestida de hombre! Bueno diće el refrán: 'La vieja quere yivir para más ver y sentir'.

Con «Gusano» se refiere a otro de los colaboradores de *La Época* que es reconocido por «Psalmista», pero este no lo hace con Mlle. Elisa, a quien además toma por un hombre. Según Romero, los tres entablan conversación pero lo que más destaca es que «Psalmista» se asombra de la ropa de Mlle. Elisa, que lleva pantalones, algo que no era frecuente.

Junto con esta, Mlle. Elisa hace una descripción de sí misma en el número publicado en *La Época* del 8 de noviembre de 1901 en la que describe así²⁹:

Retratos. - ¿Mi edad? En 'asará betebet vo a cumplir justo 25 años. ¿Hermosa, bruta? No lo so decir. 'Yirmiyá (el llorón)' me tuvo pintado. Vos rogo de yir meldar aquel número de La Época si querés conocerme hermosa. ¿ Es exagerado, es justo, es fiel este portreto? No lo sabría precisar. El espejo no me dice nada sobre este riguardo.

¿Querés saber también mi modo de vivir? So flaca, mucho flaca; como poco y bebo solo agua. Amo poco la sociedad. Cuando tengo un libro de Secspir, de Dumas o de Alfieri para meldar, yo tomo más mucho placer del que tomaría si estaba al balo o al teatro.

De obras de bienfecencia no me ocupí nunca; lo confeso francamente.

Mi constitución bastante flaca no me impide de ser fuerte físicamente, y moralmente me esmovo su la más chica cosa; es verdad, el lloro -cosa bastante colay en las mujeres- no se hace muncho rogar para venir, mismo por el acontecimiento el más insiñifiante.

Los defetos no me mancan; ellos son quizás los más muchos y jugan un grande rolo en mi existencia. Pesimista hasta la obstinación, niervosa y tantas otras máculas que si vos las digo me espanto que no me... ajarbés.

²⁹ ROMERO, «Mlle. Elisa: una periodista colaboradora del periódico de Salónica», págs. 199-200.

Y agora, querido lector, ¿vas a fiarte de todo lo que mi pëndola escribió a derecha y a izquierda? Si quieres conocer la pura verdad, ven a verme. Yo moro el quartier ...¿Cuál? Endivínalo si lo puedes; si no, date con piedras.

Una recomendación especial: si esre portreto no es conforme a la verdad, no vos tomés con mí, vos rogo; ma aronjad as piedras que merezco a ‘Yirmiyá (el llorón)’, el solo responsable, el único culpable en este hecho.

En este retrato, y teniendo en cuenta cómo se la describió en el pasaje anterior, llama la atención que no haga mención alguna a su modo de vestir masculino. Sí se refiere, sin embargo, a su carácter sensible y a gustos como el de la lectura o a no ocuparse de obras de beneficencia. Lo concerniente a las obras de caridad es relevante ya que es un indicativo de los cambios estructurales y actitudes en el seno de la cultura sefardí moderna. Es en este momento en el que las instituciones filantrópicas de carácter educativo ofrecen nuevos espacios sociales para la mujer, como un acceso a la educación para las más necesitadas o la intervención apropiada y solidaria de esta en la esfera pública³⁰.

3.3. *El acto de fumar: la modernidad y los usos masculinos*

En todos los ejemplos anteriores hemos tratado de hacer un recorrido por las figuras femeninas concretas que la literatura sefardí nos ofrece, no obstante, no podemos pasar por alto usos y gustos procedentes de la modernidad que las mujeres adoptan y que, hasta entonces, habían estado reservados a los hombres como fumar.

En *El Coreo de Viena*, en su número del 8 de abril de 1875, estudiado por Elena Romero y Aitor García Moreno en su artículo «Del narguilé a los cigarrillos», apuntan que hay un texto titulado «Usos orientalísticos», que ilustra sobre el concepto de fumar entre los judíos del Imperio otomano. Este texto es la respuesta a una iniciativa de 27 firmantes de una

³⁰ Amor AYALA, «“La mujer moderna” por Y. A. Basat (La Alvorada, Ruse 1899): la mujer sefardí y sus deberes en la nueva sociedad», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo* 55 (2006) 45-67: 54 [accesible en línea en <<https://meahhebreo.com/index.php/meahhebreo/article/view/119>>].

importante ciudad de Turquía –cuyo nombre no se especifica– criticando la actuación de un médico, fumador, que había echado a una familia a la calle por fumar. El artículo subraya algunos de los males del tabaco pero la redacción del *Coreo* defiende el fumar de la siguiente forma³¹:

Vedrá es que el fumar es un iþud mamón, quemar la moneda con las manos [...]; empero el afumar por sí no es una coña deshonrante; el fumar es un lujo como otros miles de luxos que hay entre los vivos.

La stática del mundo nos amostra que más del 80% del mundo fuman el tabaco. Un tiempo, cuando era vista en la Evropa una dama del Oriente que fuma, apuntaban hombres y mujeres de la Evropa con maravillosa sobre ella, y agora, en el tiempo presente, no existen salones [sic] de noþlas damas, tanto de alta señoría como mujeres de mercaderes de Evropa, queno afuman ellas çigaretas.

Vedrá es que los médicos no están aínda aunados si el afumar es sano para la persona; atodavía, la más parte de los médicos grandes declararon que el afumar tutún es provechoso para el paidimiento de la comida, se entiende provechošo para aquella gente que tienen pechadura y ojos sanos.

Tal y como apuntan, de este texto se extraen tres ideas fundamentales: a) la proliferación de fumadores; b) que las mujeres del Imperio otomano fumaban ya desde antiguo, causando el pasmo de los occidentales; y, c) cómo se habían sumado a la costumbre de fumar cigarrillos la mayoría de las mujeres de Europa. Cabe destacar que, el acto de fumar –siendo un acto correspondiente a los usos masculinos– aun no estando relacionado con la vestimenta, sí se apunta como un gesto que viene dado por la imitación de las mujeres de Europa causado por la modernidad.

4. EL CASO DE ESTHER BRANDEAU – JACQUES LAFARGUE

En los apartados anteriores nuestra pretensión era ofrecer un recorrido por aquellas muestras que nos han parecido más relevantes dentro de la literatura, oral y escrita, sefardí. Sin embargo, el que nos ocupa a continua-

³¹ Elena ROMERO y Aitor GARCÍA MORENO, «Del narguilé a los cigarrillos: un ejemplo de la modernización del mundo sefardí de los Balcanes» en *La presse judéo-espagnole, support et vecteur de la modernité*, eds. Rosa SÁNCHEZ y Marie-Christine BORNES VAROL (Istanbul: Libra, 2013) págs. 113-142: 122.

ción es diferente por tratarse no del personaje protagonista de una obra sino uno sobre el cual se ha creado literatura al respecto: Esther Brandeau³².

Esther era una joven judía de ascendencia sefardí que nació, probablemente, en 1718 en una localidad cerca de Bayona y que vivió en Quebec entre 1738 y 1739. Se desconoce con certeza la fecha de su muerte.

Brandeau llegó a Quebec con veinte años disfrazada de hombre y haciéndose llamar Jacques La Fargue, de religión cristiana, lo que creó una auténtica conmoción y sorpresa en Quebec. Habiendo ocultado su verdadera identidad, el Intendente Hocquart la arrestó y la llevó al Hospital General. Unos días más tarde, el 15 de septiembre, la llevaron a la comisaría de Marine donde la interrogaron³³ y el 21 de abril de 1739 el ministro escribió sobre ella poniendo en duda las declaraciones que había hecho Esther y afirmando que no se podía confiar en ella. De acuerdo con la declaración, Esther había comentado que era la hija de David Brandeau, un comerciante francés. En 1733 sus padres la habían embarcado en un barco holandés y la habían mandado a Ámsterdam, donde vivían su hermano y una de sus tías. El barco naufragó, a ella la salvó un miembro de la tripulación y encontró refugio en casa de Catherine Churiau, que vivía en Biarritz. Fue entonces cuando decidió cambiar su ropa, ayudándola esta Catherine que la hacía comer cerdo y otras clases de carne prohibidas para los judíos para, finalmente, poder vivir en libertad tal y como hacían los cristianos³⁴.

³² Michael BROWN, «Canada: From Outlaw to Supreme Court Justice, 1738-2005», *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*. 27 February 2009. Jewish Women's Archive [accessible en línea en <<https://jwa.org/encyclopedia/article/canada-from-outlaw-to-supreme-court-justice-1738-2005>>]; Heather HERMANT, «Esther Brandeau/Jacques La Fargue: An Eighteenth-Century Multicrosser in the Canadian Cultural Archive», en *The Sephardic Atlantic*, eds. Sina RAUSCHENBACH y Jonathan SCHORSCH (Cham: Palgrave Macmillan, 2018 [accessible en línea en <https://doi.org/10.1007/978-3-319-99196-2_12>]); Benjamin G. SACK, *History of the Jews in Canada* (trad. Ralph NOVEK) (Montreal: Harvest House, 1965); Denis VAUGEOIS, *Les Juifs et la Nouvelle-France* (Trois-Rivières: Éditions Boréal express, 1968).

³³ Véanse los documentos del interrogatorio en <<https://www.bac-lac.gc.ca/eng/collectionsearch/Pages/collectionsearch.aspx?DataSource=Archives&q=esther+brandaeu&start=0&num=10&OnlineCode=1&SourceCode=2>>.

³⁴ Gaston TISDEL, «Esther Brandeau» en *Dictionary of Canadian Biography*, vol. 2 (Toronto: University of Toronto–Université Laval, 1969, rev. 1982) [accessible en línea en <http://www.biographi.ca/en/bio.php?id_nbr=669>].

Antes de llegar a Canadá, ejerció de panadero y como chico de barco en diferentes sitios, por supuesto, con nombres falsos, hasta llegar a Canadá. Dado que las autoridades francesas veían que su conducta había sido buena, entendieron que realmente quería convertirse al catolicismo, algo que a ellos mismos les satisfacían. Sin embargo, la buena conducta que había mantenido Esther hasta ese momento desapareció: el 27 de septiembre de 1739, Hocquart escribió al ministro que se había vuelto tan frívola que era incapaz de adaptarse a cualquier lugar al que la enviaran, que no era tampoco mala pero sí muy inestable, mostrándose unas veces receptiva y otras hostil a las instrucciones de la Iglesia. La solución fue enviarla de nuevo a Francia para poder resolver el problema. La deportación de Brandeau se convirtió finalmente en una cuestión casi de Estado, tanto que el mismo rey decidió que el Estado pagaría el pasaje de vuelta de Esther, teniendo el viaje lugar el otoño de 1739³⁵.

Como apuntamos anteriormente, la historia de Esther/Jacques es un hecho real que, a pesar de no poder ser catalogado como parte de la literatura sefardí, sí nos parecía interesante mostrar por el modo en que una sefardí había conseguido que se escribiera o se hiciera literatura sobre ella. En este caso, podemos hablar de las novelas de Sharon E. McKay, *Esther* (2004) y *The Tale-Teller*, de Susan Glickman (2012), basadas en ella.

5. CONCLUSIONES

El objetivo de estas páginas era el de ofrecer un recorrido por todas aquellas muestras que ofrece la literatura sefardí sobre el tema de la mujer disfrazada de varón no solo a través de sus ropas sino también mediante el uso de la palabra o adoptando usos y costumbres que, como en el caso concreto de los cigarrillos, viene de mano de la modernidad.

Si bien es cierto que este ha sido el primer acercamiento a esta temática, consideramos que es necesario un barrido extenso y concienzudo a través del legado literario sefardí en el que suponemos habrá

³⁵ TISDEL, «Esther Brandeau».

muchos más ejemplos y de su tratamiento a través de los siglos, pues las influencias que recibe, además, de otras literaturas posibilitarían su existencia.

Recibido: 31/10/2022

Aceptado: 26/03/2023

