

L'EDAT MITJANA EN EL CINEMA
I EN LA NOVEL·LA HISTÒRICA

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica / edició a cura de Josep Lluís Martos i Marínela Garcia - la ed. -
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009. - 592 p. ;
23 x 17 cm - (Symposia philologica ; 18)

ISBN: 978-84-608-0956-2

1. Edat Mitjana en el cinema. 2. Edat Mitjana en la literatura. I. Martos, Josep Lluís. II. Garcia Sempere, Marínela. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. IV. Sèrie

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

**«SER PAPAS, O SER SABIAS, O SER PODEROSAS...»
LA LEYENDA DE LA PAPISA JUANA EN LA HISTORIA
DEL REY TRANSPARENTE DE ROSA MONTERO¹**

En los años ochenta del pasado siglo Paul Zumthor (1981: 33) afirmaba, al inicio de su *Leer la Edad Media*, que desde hacía tiempo venían apareciendo numerosas señas que anunciaban un renacimiento de los estudios medievales. No ha de extrañar el hecho de que el crítico subrayara que este nuevo interés existe a pesar del escepticismo de varios académicos que, por el contrario, consideran que lo medieval resulta demasiado alejado de nuestros días como para ser suficientemente comprendido, y a veces incluso niegan que lo que comúnmente se define como moderno pueda tener sus raíces en la Edad Media. No obstante todo ello, Zumthor (1981: 33) notaba que se estaba asistiendo a un renovado interés hacia lo medieval: libros, dibujos animados, películas, representaciones teatrales, nos proponen muy a menudo una edad medieval, como subraya Alberto Varvaro (1981: 9), bastante alejada del mundo de los especialistas y a veces con interpretaciones poco compartibles. Zumthor, además, (1981: 34) se preguntaba el porqué de tanto interés hacia un pasado que propone valores tan distintos respecto a la modernidad, y él mismo contestaba afirmando que el mayor interés hacia lo medieval reside en su alteridad.

No es éste el momento de emprender un debate que nos llevaría al clásico pero siempre actual debate entre «modernos» y «antiguos». De hecho, no parece tan extraño que precisamente en los años ochenta aparezca un *best seller* como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco a partir del cual, creemos, se ha asistido a un constante interés hacia lo medieval que ha culminado con el gran éxito de la novela (y de su adaptación cinematográfica) *El código Da Vinci* de Dan Brown. La cuestión es indudablemente interesante, pero no será éste el tema del que hablaremos, ya que nos centraremos en uno de los últimos productos de esta corriente literaria que, con una expresión muy genérica y discutible,

1. Este estudio debe mucho a una amiga y colega, Anita Fabiani. A ella se lo dedico de todo corazón.

se denomina «novela histórica». En particular dirigiremos nuestra atención al último éxito de la escritora contemporánea Rosa Montero, la novela *Historia del Rey Transparente*, publicada en 2005.² Más concretamente examinaremos un episodio, el de la leyenda de la papisa Juana, e intentaremos comprender por qué, según nuestra opinión, tal leyenda constituye un momento capital dentro de esta obra.

La *Historia del Rey Transparente* está protagonizada por una mujer que vive los cambios turbulentos del siglo xii,³ y su línea temática podría ser sintetizada en esta manera: Leola, campesina adolescente, desnuda a un guerrero muerto en un campo de batalla y se viste con su armadura de hierro con el fin de protegerse bajo un disfraz de hombre; a partir de este momento empieza su carrera de guerrera. Es, en otras palabras, la historia de la vida de Leola desde su adolescencia hasta cuando tiene la edad para dejar de ser caballero, un trayecto que nos desvela el *iter* vital y biográfico de la protagonista. Visto desde esta perspectiva no cabe duda de que estamos ante un *Bildungsroman*; Leola, de hecho, en un momento dado deja de ser una campesina para asumir el papel de caballero, acontecimiento éste que le permite no sólo el ingreso en el mundo de los hombres, sino que le proporciona el acceso a la sabiduría a través de verdaderos ritos de pasaje.⁴ No es casual por tanto que además de ir aprendiendo a combatir, a ser valiente, aprenda también a leer y escribir, actividades reservadas únicamente a los hombres y a las mujeres nobles. Toda la fase de aprendizaje, que ocupa la sección inicial de la novela, abre a Leola un mundo nuevo antes desconocido, tanto por ser ella una campesina como por ser una mujer. En esta fase, muy importante para el posterior desarrollo de la novela, le acompaña Nyneve, una mujer maga que permanecerá siempre a su lado, en un primer momento como maestra de sabiduría, y más tarde como curandera y consejera.⁵ El papel de Nyneve nos parece fundamental: su mismo nombre nos trae a la mente la significativa reminiscencia de uno de los personajes más enigmáticos de la novela artúrica, la Dama del Lago.⁶ No es

2. R. Montero, *Historia del Rey Transparente*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2005. Las citas se referirán a la edición Punto de Lectura, Madrid 2006.

3. En el siglo xii el rey Luis VI (1108-1137) logra reforzar el poder en la Ile de France obteniendo la fidelidad de muchos señores más allá de su región; su hijo, Luis VII (1137-1180), no hace lo mismo al divorciarse de Eleonor de Aquitania en 1152, ya que ésta se casa después con Enrique II de Inglaterra y mantiene varias posesiones francesas. El hijo de Luis VII, Felipe II Augusto, emprende campañas diplomáticas y bélicas contra Enrique II para recuperar dichas posesiones.

4. Como evidenciaba ya hace bastante tiempo Gennep (1981: 5), en cualquier tipo de sociedad la vida del hombre consiste en pasar sucesivamente de una edad a otra, y, en el caso de Leola, pasar también de una condición social a otra.

5. El encuentro entre Leola y Nyneve podría ser calificado, según lo que afirma Gennep (1981: 8), como un rito que actúa indirectamente; el rito indirecto es como un desconcierto inicial que pone en movimiento una potencia autónoma o personificada o toda una serie de potencias de este tipo.

6. La Dama del Lago ha recibido varios nombres a lo largo de la tradición artúrica: Niniana, Viviana, Nimue; la primera aparición de este personaje, tal como lo señala Alvar (1997: 76), «tiene

«SER PAPAS, O SER SABIAS, O SER PODEROSAS...»

éste el caso de emprender un análisis de este personaje con relación al original medieval y artúrico, ya que nos desviaría demasiado del objetivo principal que aquí nos hemos fijado.⁷ De hecho, a lo largo de la lectura de la novela de Rosa Montero no es difícil detectar, por lo menos para un medievalista, las fuentes que la escritora ha podido utilizar, y la *Historia del Rey Transparente* me parece densa desde esta perspectiva, por eso focalizaré la atención en la presencia de la leyenda de la papisa Juana dentro de la novela.

i. La LEYENDA DE LA PAPISA JUANA EN LA NOVELA DE ROSA MONTERO

Los acontecimientos narrados por Rosa Montero se presentan al lector dentro de una cronotopía bien ordenada; si por una parte la estructura de la novela está correctamente desarrollada por ser ésta una *Bildung* que marca claramente el camino de la protagonista, indicando a su vez los hitos de formación del personaje, por otra también el tiempo y el espacio han sido muy bien definidos por la autora: estamos en el siglo XII y el espacio es el sudoeste francés. El territorio en que se desarrolla la acción está limitado por algunos centros ciudadanos importantes en la Edad Media: Poitiers al Norte, Samatan y Montségur al Sudoeste —muy cerca de los Pirineos—, Montauban, Albi y Millau en Provenza, y Lyon al Este. Se puede fácilmente argüir que toda la acción

lugar a finales del siglo XII en el *Chevalier de la Charrette* [...] ejerciendo el papel de madrina o madre adoptiva de Lanzarote». En el *Lancelot* en prosa es ya el hada que se identifica como Dama del Lago, pero también como Viviana o Niniana. En la novela se alude a la historia de Merlin y Viviana en la sección inicial del libro: «Y entonces Merlin se enamoró de Viviana, que era joven y bella. Y como Merlin, además de ser mago, era a la sazón un viejo tonto, enseñó a la muchacha todas las brujerías que sabía, incluso los conjuros perdurables, que son los que no se pueden deshacer. Y un día Viviana, que fingía amarle, pidió a Merlin que construyera una cueva maravillosa, y que la llenara con todos los lujos de la Tierra. Y eso hizo el viejo tonto en su tontuna [...] y cuando Merlin entró en la cueva, Viviana hizo su conjuro y le dejó ahí encerrado, dentro de la montaña, para siempre jamás» (Alvar 1997: 37-38). Nyneve afirma que su sabiduría viene de su relación con Merlin; en el *Lancelot* se cuenta también que «Niniana había conocido al sabio encantador y, con su belleza, había despertado en él la más fuerte pasión. Merlin había accedido a mostrarle una parte de su saber mágico, confiando en la promesa que ella le hizo de que, a cambio, le concedería su amor; pero Niniana aprovechó sus mismas enseñanzas para engañarle y consiguió encerrarlo en una cueva que definitivamente había de servirle de tumba» (Alvar 1997: 77). Ahora bien, a pesar de la historia personal de Niniana en el ciclo artúrico francés, no cabe duda de que Rosa Montero, tal y como ella misma afirma en varias entrevistas, se ha servido de textos medievales para trazar la fisonomía de su personaje Nyneve. Para la relación amorosa entre Merlin y este personaje femenino véase también Gerritsen y Van Melle (1999: 339), donde se indica que la historia de amor entre los dos personaje está bien contada en la *Suite-Vulgate du Merlin*.

7- Para este fundamental personaje sería también interesante estudiar sus matices en la *Historia del Rey Transparente* a la luz de la tradición medieval, trabajo que se hará en otra ocasión. De momento es interesante destacar que Merlin, como observan Gerritsen y Van Melle (1999: 339), «si unisce alle file di Salomone, Aristotele e Virgilio, gli illustri sapienti umiliati dall'astuzia delle dorme», tema éste que se hará muy popular en la Edad Media.

GAETANO LALOMIA

está marcada por las zonas que en el siglo xii fueron escenarios privilegiados de los acontecimientos ligados a la cruzada contra los albigenses. En cada espacio mencionado en la novela la heroína vive unas cuantas experiencias que contribuyen a su proceso de formación.

Todo esto resulta importante para nuestro estudio ya que la alusión a la papisa Juana se hace cuando Leola está en Millau, una gran ciudad («Millau es más grande que Mende», p. 55) que marca una de las etapas de su formación. Leola es ya un caballero (p. 56), ha aprendido todo lo necesario para ingresar en el mundo de los caballeros:

ahora tengo mi bella espada labrada, mi sobreveste desgarrada y sucia pero adornada con hermosos bordados, mi buena loriga de malla pequeña y apretada. Ahora ya no soy una campesina y nadie me contempla con altivez.

Sin embargo, le falta una instrucción y sobre todo el dinero para conseguirla, por lo que Nyneve utilizará su sabiduría con el fin de procurárselo. Como es una experta en el arte de echar las cartas, en una taberna pondrá al servicio de los demás esta habilidad a cambio de unas monedas. Es este también un momento muy importante para la relación entre Leola y Nyneve; la protagonista cree que Nyneve es una bruja, y de acuerdo a sus conocimientos de campesina está convencida de que las brujas actúan siempre en perjuicio de la gente. Se trata, además, del pasaje en que la relación maestro/discípulo, o mejor dicho, maestra/discípula, se aclara de manera rotunda cuando Leola le dice a Nyneve (p. 61, la cursivas es nuestra), que está convencida de que es una bruja:

Y lo soy, pequeña ignorante. Lo soy. Lo que ocurre es que tú confundes a los charlatanes y los farsantes, que son legión, con los verdaderos hechiceros. Y soy una *bruja de conocimiento*. Entre los diversos poderes, *escogí el saber*. Ese es mi don, y ya tendrás la ocasión de apreciarlo.

La contraposición entre saber y brujería popular nos parece neta; lo que reivindica Nyneve es un saber oculto cuyo acceso está reservado sólo a los hombres. Mientras que cualquiera puede acceder a los hechizos (y especialmente las mujeres), al saber sólo puede acceder el hombre. En cambio, lo que aquí está afirmando Nyneve es que ella, no tan casualmente, ha tenido acceso a algo que a las mujeres estaba prohibido y que tiene la intención de transmitir a Leola: de mujer a mujer.⁸ Todo ello no parece tan extraño a la luz de lo

8. Incluso saber leer y escribir. En su trayectoria formativa Leola aprenderá estas dos actividades también, gracias a las enseñanzas de Nynieve y a su larga estancia en el castillo de la Dama Blanca, donde tendrá la oportunidad de entrar en contacto con un estilo de vida muy refinado y aprender, por ejemplo, a jugar al ajedrez. La actividad de lectura y sobre todo de escritura constituyen un motivo central de la novela. En la Edad Media, como apunta Casagrande (1990: 123), la mujer que

«SER PAPAS, O SER SABIAS, O SER PODEROSAS...»

que sucederá a continuación, algo que está estrechamente relacionado con la alusión a la papisa Juana.

Mientras están hablando y Nyneve le explica a Leola lo que es la «Tregua de Dios», una buena ocasión para enseñarle a Leola algo sobre las relaciones entre Iglesia y sociedad civil y sobre cómo los hombres no cumplen con sus promesas, la maestra baraja las cartas, que evidentemente son cartas del Tarot. Pide a Leola que escoja una; aunque con miedo, ésta obedece y la que extrae «es una mujer con extraños y suntuosos ropajes, con un bastón en la mano y un gorro en la cabeza» (p. 64). Se trata de la Papisa según su representación en una de las cartas de tarot del siglo xv,⁹ probablemente la misma descrita en la *Historia del Rey Transparente* por Rosa Montero:



sabe leer y escribir provoca sospecha; no todos los comentaristas medievales concuerdan en que sea oportuno que las mujeres aprendan a leer y escribir, a menos que no sea la palabra edificante. Al respecto Huarte de San Juan (1993: 57) afirmaba lo siguiente a finales del siglo xvi: «Los padres que quisieren gozar de hijos sabios y que tengan habilidad para éstas han de procurar que nazcan varones, porque las hembras, por razón de la frialdad, o humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo. [...] metidas en letras, no pueden aprender más que un poco de latín, y esto por ser obra de memoria». De todas formas, la escritura es la mayor victoria para Leola, tal y como el personaje afirma al principio de la novela: «Yo escribo. Es mi mayor victoria, mi conquista, el don del que me siento más orgullosa» (p. 9). La escritura, al final del trayecto vital de la protagonista, se revela lo único que de su vida «maravillosa» le queda, aunque en su ánimo sabe que es «mujer» y «plebeya» («Soy mujer y escribo. Soy plebeya y sé leer. Nací sierva y soy libre. He visto en mi vida cosas maravillosas. He hecho en mi vida cosas maravillosas», p. 9). Otro punto interesante de lo que afirma Nyneve es la idea de que el saber se transmita de mujer a mujer; Cigarini (1995: 147) explica que «le relazioni che funzionano meglio [...] sono le relazioni che si iscrivono nella verticalità, quindi nella genealogia femminile: là dove c'è una differenza di età relativamente forte e il rapporto può prendere la forma della relazione tra madre e figlia. [...] un'altra relazione che si è diffusa è quella fra l'insegnante e l'allieva». La misma Cigarini (1995: 148) afirma que se crea una autoridad femenina cuando se verifican relaciones entre mujeres, entendiendo precisamente cuando una mujer para relacionarse con el mundo utiliza una mediación femenina.

9- Se trata de cartas pertenecientes a la familia Visconti-Sforza que se remontan al siglo xv; las cartas tienen un gran valor histórico y artístico por la riqueza de los dibujos realizados con materiales especiales. Para una información más completa véase Moakley (1966).

Nyneve cuenta de la siguiente manera a Leola la historia de la Papisa Juana (pp. 64-65):

Hace mucho tiempo, antes incluso de la Tregua de Dios, la Papisa reinó en el trono de San Pedro durante dos años, cinco meses y cuatro días, con el nombre de Papa Juan VIII. Juana nació en Maguncia; amaba el saber, pero como no podía estudiar siendo mujer, se disfrazó de monje. [...]. Viajó a Atenas en compañía de otro monje varón, y allí se educó con tanto provecho que acabó siendo célebre por sus conocimientos. Ya famosa y sabia, y siempre vestida de hombre, Juana se fue a Roma, y fue elegida Papa por unanimidad. Dicen que lo hizo bien y con prudencia. Pero se quedó embarazada de su amigo monje, y un día, en el transcurso de una solemne procesión por las calles de Roma, la Papisa se puso de parto y dio a luz delante del gentío. Imagina la escena: el trono dorado, las vestiduras de seda, toda la magnificencia del Gran Padre manchada y traicionada por la sangre humilde y la viscosa placenta de una madre. Enfurecidos por el espectáculo, los buenos cristianos de Roma arrancaron a la Papisa de su sitial, la ataron por los pies a la cola de un caballo y la lapidaron. Dicen que como recordatorio de la infamia de Juana han erigido una estatua en el lugar de los hechos. También dicen que, desde entonces, se ha instituido un curioso ritual en el nombramiento de los Papas. Antes de la coronación, el Sumo Sacerdote se sienta en una silla de mármol rojo con el asiento agujereado y el cardenal más joven le palpa los genitales por debajo de la silla y a continuación grita: «*Habet!*». [...] Y los demás prelados contestan «*Deo Gratias!*»...

2. LA LEYENDA DE LA PAPIISA JUANA EN LA EDAD MEDIA¹⁰

La leyenda de la papisa Juana tiene un origen muy remoto. Según la información que nos proporciona Rosemary y Darroll Pardoe (1988: cap. x), la primeramención de la historia de la Papisa Juana se remonta al siglo ix y se debe a cierto Anastasius, el librero al que se atribuye un *Liber Pontificalis*, una colección de vidas de papas. En el manuscrito Vaticano MS 3762 se cuenta la historia tal y como aparece luego en Martín Polono. En el siglo xi cierto Mariano Scoto, un monje benedictino, cuenta, de manera muy breve en su *Historiographi* que después de la muerte del Papa Leo fue elegida Juana, una mujer, que reinó dos años, cinco meses y cuatro días. Otros cronistas del siglo Xu (Sigebert de Gemblours, Otto arzobispo de Frisingen, Gofredo de Viterbo) mencionan tal escabroso acontecimiento, pero en la mayor parte de los casos se

10. Para este apartado retomo algunas consideraciones ya publicadas en Lalomia (2007).

«SER PAPAS, O SER SABIAS, O SER PODEROSAS...»

trata de versiones muy similares a la contada por Martín Polono.¹¹ Una fuente cierta utilizada por este cronista es la *Chronica universalis* de 1250 del dominico Jean de Mailly, que de manera seca proporciona la información de que esta mujer, gracias a su ingenio, llegó a ser inicialmente notario de la curia, luego cardenal y al final Papa. Un día, mientras estaba en un caballo, dio a luz un niño y pronto la justicia romana mató cruelmente a la criatura y a la madre:

Requiere de quodam papa vel potius papissa, quia femina erat, et simulans se esse virum, probitate ingenii factus notarius curie, deinde cardinalis et tandem papa. Quadam die cum ascenderet equum, peperit puerum, et statim Romana iusticia, ligatis pedibus eius, ad caudam equi tractus es et a populo lapidatus per dimidiam leugam, et ubi obiit, ibi sepultus fuit, et ibi scriptum est: *Patre, pater patrum, papisse prodito patrum*. Sub ipso institutum fuit ieiunium quatuor temporum, et dicitur ieiunium papisse.¹²

Otra versión de la leyenda se remonta a Martín el Polaco, llamado también Martín el Polono, o Martín Polono,¹³ que hacia 1260, de manera muy sencilla, con el mismo estilo de crónica utilizado por Jean de Mailly, refiere los acontecimientos, sin comentario alguno, pero dando alguna información más:

Post hunc Leonem Iohannes Anglicus natione Maguntinus sedit annis 2, mensibus 7, diebus 4, et mortuus est Rome, et cessavit papa tus mense 1. hic, ut asserita, femina fuit, et in puellari etate Athenis ducta a quodam amasio suo in habitu virili, sic in diversis sciencii profecit, ut nullus sibi par invernireta, adeo ut post Rome trivium legnes magnos magistros discipulos et auditores haberet. Et cum in Urbe vita et sciencia magne opinionis esset, in papam concorditer eligitur. Sed in papatu per suum familiare impregnata. Verum tempus partus ignorans, cum de Sancto Petro in Lateranum tenderet, angustiata inter Coliseum et sancti Clementis ecclesiam peperit, et pos morta ibidem, ut dicitur, sepolta fuit. Et quia domuns papa tandem viam sempre obliquât, creditur a plerisque, quod propter detestationem facti hoc faciat.¹⁴

A partir de esta version la leyenda va pasando de texto en texto y sufriendo varios cambios, aunque las secuencias narrativas no varían sustancialmente ya que su esqueleto se mantiene siempre. Dentro de la tradición escrita románica

n. Para más información, véase también Boureau (1988: 136).

12. Véase MGH (Monumenta Germaniae Histórica, *Scriptores*, xxiv, Hannover, 1879, P- 514).

13. Martí era un preste dominico. Llegado a Roma desempeña papeles burocráticos que le permiten tener mucho tiempo libre, y por eso se dedica a redactar crónicas históricas. Los archivos del Vaticano estaban a su alcance aunque no utilice siempre bien sus fuentes; de todas formas su *Chronicon Pontificium et Imperatimi* ha tenido mucha popularidad y difusión (Pardoe & Pardoe 1988).

14. Hacemos referencia a *Chron. Pont. et Imp.*, MGH: SS, xxn, p. 428.

GAETANO LALOMIA

la historia de la papisa Juana está atestiguada por varios autores (Etienne de Bourbon, Jacques de Voragine, Arnolfo da Liegi, Giovanni Boccaccio) e incluso aparece en la anónima colección de ejemplos catalana *Recull de exempls e miracles*. Considerando el tema escabroso, me parece que a nivel de circulación escrita la historia de Juana está bien representada; además hay que tener en cuenta que se trata de textos que pertenecen a un género, la *narratio brevis*, cuyos contornos formales están bien definidos y que por tanto contribuyen a funcionalizar la originaria información histórica en cuento, dando así a los eventos relatados por Martín Polono un aspecto más legendario que histórico. Esto es fácil de apreciar ya en el texto que nos proporciona Boccaccio. El capítulo ci, dedicado a la papisa Juana, pone de relieve el deseo de Juana de aprender hasta llegar a ser la mejor de todos, y el hecho de que se disfrace de hombre se debe fundamentalmente al amor. Como se nota, se trata de temas ya novelescos y el cuento gira en torno no tanto al gesto escandaloso, sino que la atención parece centrarse más en la vida laica de este personaje cuya sabiduría se debe sólo a su aplicación personal (Rizzo Nervo 1992: 85). La punición final (Boccaccio 1967: 416), de hecho, se debe a su libido, que la hace perseverar en la lujuria:

Quam ob rem suadente dyabolo qui earn in tam scelestam deduxerat atque detinebat audaciam, <actum est> ut, que privata precipuam honestatem servaverat, in tam sublimi evecta pontificatu in ardorem deveniret libidinis.

Lo que al final Boccaccio condena no es tanto que Juana haya tenido acceso a la sabiduría o que haya sido Papa, sino que «in ardorem deveniret libidinis» (fue llevada al ardor por la libido).

El otro texto que cuenta los acontecimientos con algún elemento narrativo es la versión del *Recull de exempls e miracles*. En el ejemplo catalán se modifica el texto de partida añadiendo un detalle a la versión latina: un día la papisa, mientras se dirige hacia la iglesia de San Clemente, ve un crucifijo que le conmina a avergonzarse, y en aquel instante la mujer da a luz:

Una fadrina fugí a anassen ab un son amich a la ciutat de Atienes, e anaua vestida con a hom. E aprenent sciencia lo dit son amich, semblantment ella ne après ab eli; e après ella tant en les sciencies que no troba qui la vences per saber. E après de algun temps pensant que fos hom los cadernals la elegiren per Papa; e après que fon Papa, lo dit son amich gitantse ab ella segons que havie acustumat emprnyala; e ella no sabent lo die que hauie a parir, vinent de la esgleya de sent P., passant prop la esgleya de sent Climent, e passant prop de un crucifixi, lo crucifixi li parla, e dixili: «Maleyta, e no has vergonya de aparer denant mi?» E en aquella hora ella esclata, e mori, e la criatura semblament. E per aquella raho jamas los Papes qui après son stats, per aquella carrera en Roma on aquella mori no son volguts passar, per lo peccat ten

«SER PAPAS, O SER SABIAS, O SER PODEROSAS...»

leg que aquella mala fembra feu. E encara sapiats que nom della no es estat volgut en lo detalgi dels altres Papes.¹⁵

En la versión del *Recull* desaparecen algunas informaciones, como los detalles sobre el tiempo que la protagonista del cuento fue Papa; en cambio el cuento catalán se adscribe a los recursos típicos de la narrativa breve cuya retórica está focalizada en la *brevitas*. Por esta razón la presencia del diálogo directo está destinada a sorprender al lector, y no por casualidad, según nuestra opinión, la palabras pronunciadas por el crucifijo orientan la moraleja del texto; la «vergonya» es la misma que debe asumir el destinatario para que sea consciente de cómo los malos actos siempre son castigados por Dios. Como se ve, el texto está orientado de forma distinta respecto al de Boccaccio.

Pese a estos detalles, importa subrayar cómo el texto catalán transforma la información del texto de partida en cuento, y cómo en esta transformación permanecen constantes algunos elementos. Eso quiere decir que aunque el paso de autor en autor, de texto en texto, permite una reescritura en la que se pueden añadir matices distintos, la base narrativa es siempre la misma por constituir ésta el núcleo que fundamenta la historia, a pesar del entorno cultural de acogida y de los receptores. Vamos a ver, más detalladamente, cuáles son estos núcleos narrativos constantes:

- a) una mujer aspira a la sabiduría;
- b) para ello se disfraza de hombre y estudia con ahínco;
- c) para aprender más, y para seguir a un monje del que está enamorada, se va a Grecia;
- d) a la vuelta se la considera llena de sabiduría y por eso puede ser Papa;
- e) sigue viviendo en pecado, aunque se porte bien como Papa, y queda embarazada;
- f) un día da a luz un niño pero muere, y ella también.

Se puede así suponer que cualquier cambio que esta base narrativa sufre se debe a nuevas aportaciones provenientes de otros textos. Además esas adiciones son las que proporcionan importantes informaciones para determinar la finalidad del cuento y comprender al mismo tiempo el tipo de receptor al que se destina. Dentro de esta secuencialidad se pueden también individualizar algunos elementos semánticos fundamentales constantes ya evidenciados por Francesca Rizzo Nervo (1992: 72):

- a) rotura con la vida anterior;
- b) disfraz y alejamiento;
- c) reconocimiento de la identidad femenina;

15. Cito la edición de M. Aguiló y Fuster, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, Alacant 2000, ahora también presente en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<<http://www.cervantesvirtual.com>>).

GAETANO LALOMIA

El motivo del disfraz se encuentra ya en la Biblia (*Apocalipsis*) y se convierte tempranamente en motivo literario ya en las vidas de santas de origen bizantino (Rizzo Nervo 1992), en las cuales el relato mantiene esta misma secuencialidad narrativa. Es también un motivo folklórico¹⁶ que debe de haber sobrevivido a lo largo del tiempo gracias a un tipo de transmisión oral dado que se entrecruza con la cultura occidental cristiana. Respecto a cuál es el origen de este motivo, me parece que las tradiciones - tanto escritas como orales - focalizan la atención en el acontecimiento surreal de la transformación, es decir, en el abandono de una forma de vida y el acceso a otra nueva, aspecto éste valorizado en sentido positivo,¹⁷ o en sentido negativo.

3. La LEYENDA DE LA PAPISA CONTADA POR ROSA MONTERO

Los cambios que se detectan en los textos dificultan la elaboración de una genealogía exacta de los mismos; en otras palabras, no siempre se pueden establecer con facilidad las relaciones entre los varios testimonios hasta llegar a determinar la fuente utilizada por los autores. Esta dificultad se debe no sólo a los cambios que cada texto aporta a la narración básica, sino también a que todavía no se ha emprendido una investigación completa y exhaustiva de dicha tradición. A esta situación de incertidumbre sobre los testimonios se suma también la tradición oral que, como ya se ha dicho, ha influido de algún modo en la leyenda, y de dicha tradición poco sabemos y es casi imposible obtener pruebas documentadas, al menos por lo que respecta a la Edad Media.¹⁸ Claro está que Rosa Montero ha decidido usar esta leyenda y no es éste el contexto para hacer suposiciones sobre las fuentes de las que se ha podido valer para la redacción de la novela. Ciertamente es también que antes de escribir la *Historia del Rey Transparente* la autora ha tenido que documentarse a conciencia; las referencias históricas, las alusiones al mundo artúrico, los detalles de la

16. El motivo es D.11, *Transformation: woman to man*: véase S. Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, Indiana University Press. Cabe subrayar que el motivo de la transformación está presente en el folclore celta; Francesco Benozzo, por ejemplo, relata el episodio de una criatura que se muda en loba para transformar a su amado en lobo (Benozzo 2006: 41).

17. Es por ejemplo el caso de la versión de Boccaccio en el *De mulieribus claris*, donde la sabiduría adquirida por la protagonista se debe a la fidelidad demostrada hacia el hombre amado, pero ahora muerto.

18. Cabe todavía señalar que el tema de la mujer guerrera, más conocido como doncella guerrera, está bien presente en la tradición del romancero (véase Delpech 1983, García Surrallés 1989, Rodríguez Baltanás 1989 y Vasvari Fainberg 2006). La historia de la doncella guerrera vive hasta hoy tal como lo indica una transcripción cantada recogida en Bajén García y Gros Herrero 1994 con referencia CV-13 PNO: 21. Piñero y Atero (1987: 223) dicen que es un romance conocido ya en el xvi pero que no se conserva ninguna versión antigua completa, por eso los editores suelen publicar versiones de tradición moderna. Debo estas informaciones a Sergio Darío García Sierra que agradezco mucho por haber conversado conmigo sobre este tema.

indumentaria guerrera y otros similares indican que seguramente la escritora conoce el mundo medieval desde varias perspectivas: la histórica, la literaria, la social.¹⁹ Por lo que se refiere a la leyenda de la papisa Juana, Rosa Montero debe de haber sentido hacia ella cierta fascinación ya desde hace mucho tiempo; en una página web se incluye el relato de la leyenda firmado por la autora, y no es casual que la página mencionada esté enteramente dedicada a las mujeres, y que Juana esté ahí presente por su determinación y por ser una mujer singular.²⁰ Personalmente no creemos que la leyenda de la papisa Juana aparezca en la novela de Rosa Montero por casualidad, o por constituir un detalle más que atestigüe el conocimiento del universo medieval por parte de la autora. Más específicamente Juana constituye la otra cara de Leola, puesto que entre las dos mujeres hay muchos puntos de contacto, como demuestra el uso del disfraz para acceder a un mundo que les era inaccesible. La misma fábula de la *Historia del Rey Transparente* tiene cierta familiaridad con la leyenda de la papisa Juana; en ambos casos es fácil determinar secuencias temáticas similares, pero a pesar de todo la leyenda de la papisa tiene una justificación más profunda en la novela. El hecho de disfrazarse implica sin duda la posibilidad de acceso a la vida de los hombres, pero Rosa Montero pone de relieve algunos matices que están ausentes en la leyenda de la papisa Juana por ser ésta una historia vehiculada desde un punto de vista únicamente masculino. En cambio, a nuestra escritora le interesa especialmente resaltar los aspectos psicológicos que el disfrazarse implica, es decir, la pérdida de la propia identidad. La vida de los hombres guerreros es una vida dura, llena de sacrificio y de esfuerzo físico inaguantable para una mujer. Eso supone un cambio radical en la manera de percibir la vida (p. 98):

yo era otra, soy otra, alguien muy distinto a la indefensa Leola que llegó meses atrás a la escuela del Maestro. Ahora ni siquiera me tizo la cara para pasar más desapercibida. Ahora camino retadora, o más retador, dentro de mi nueva sobreveste azul, y los viandantes parecen reconocer esa diferencia que hay en mí.

A lo largo de la novela Rosa Montero presta atención constante a este aspecto y casi se podría decir que el tema dominante de la obra consiste en el conflicto de identidad que la protagonista advierte; de hecho la escritura de Rosa Montero logra un tono altamente intimista, que da campo libre a las

19. En una entrevista, publicada en la página oficial de la autora (<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/montero/obra_rey_entrevista.htm>), Rosa Montero declara: «En concreto, hace como una década pasé por una etapa de pasión lectora por los libros de historia medieval y también por los textos de autores medievales, como Chretien de Troyes o María de Francia. Durante tres años o así leí por puro placer muchísimos libros de ese tipo, y fue por eso, porque estaba inmersa en ese «habitat» mental, por así decirlo, por lo que se me ocurrió esta novela».

20. La página a que aludimos está en el dominio todamujer.com.

GAETANO LALOMIA

sensaciones de Leola y permite al lector saber en todo momento lo que ésta siente bajo sus nuevas vestiduras. Todo ello proporciona una nueva perspectiva no sólo a la novela, sino al mismo episodio que aquí nos interesa; si por una parte la escritura intimista de Rosa Montero tiene el objetivo de conectar voz narradora y lector, por otra creemos que este estilo aleja mucho la *Historia del Rey Transparente* de lo que comúnmente se define como novela histórica. Los acontecimientos que se relatan constituyen un simple telón de fondo en el que situar la historia de una mujer; la Edad Media aquí tiene sólo la función de presentar un ambiente donde se pueda colocar lo fantástico.²¹ La *Historia del Rey Transparente* es una fábula, y la fábula es la vía para acercarse a los grandes mitos de la vida; tal y como nos dice la misma autora:

Creo que los temas más grandes y profundos de nuestra existencia sólo pueden ser abordados por medio de cuentos, de leyendas, de mitos.²²

Esta compartible afirmación nos explica el uso que de la leyenda de la papisa Juana se hace en la novela: no se trata sólo de retomar el motivo de la mujer que se disfraza de hombre —en él es muy fácil detectar una reivindicación feminista de afirmación del poder femenino frente al masculino—; se trata, en cambio, de proponer al lector el problema de la identidad personal no sólo de las mujeres, sino del género humano en general. Es un tema, como nos demuestra la misma Rosa Montero, ancestral, que tiene orígenes remotos y que ya se encuentra en la Biblia. La novedad de Rosa Montero, según nuestra opinión, consiste en contar una historia que siempre ha sido contada por hombres, y como constituye una *myse en abime* de la misma novela, la leyenda de la papisa adquiere ahora un sentido nuevo y distinto respecto a la tradición que nos la ha transmitido.²³ Vemos en la capacidad de jugar con un episodio para

21. La autora declara en la entrevista ya citada que su novela no puede ser definida histórica: «si tuviera que encuadrarla dentro de algún género, diría que es una novela de aventuras con trastienda y con ingredientes fantásticos».

22. Página oficial de Rosa Montero.

23. Los escritores modernos se han apoderado de manera distinta de esta leyenda; a partir de la Edad Media, desde su primera difusión, siempre se ha retomado esta historia con fines distintos. En Francia, por ejemplo, los escritores del siglo xviii han visto en la leyenda la ocasión para crear obras narrativas y teatrales libertinas (Aleo 2007: 13), mientras un novelista como Stendhal, y otros escritores del siglo xix, han intentado recuperar el hecho histórico para modelar una novela según las ideas estéticas de la época (Aleo 2007: 13). En Rusia, en cambio, los escritores del siglo xix han elaborado la leyenda subrayando sobre todo el aspecto misógino de las fuentes utilizadas, ya que, como nota Giacomina Strano (2007: 118), ellos insisten en los efectos negativos del cambio de los papeles tradicionales. Por último, en Grecia el tema fue entendido como un ataque a la Iglesia y a la religión, tanto que la novela de Emmanuil Rodis, cuyo título era simplemente *La Papisa Juana. Una novela*, editada en 1866 (véase Zimbone 1998), fue juzgada escandalosa y su autor acusado por el Sacro Sínodo (Zimbone 2007: 7). En Italia falta una reconstrucción de la recepción de la leyenda de la papisa Juana; de manera muy breve podemos decir que después de la Edad Media, por lo

«SER PAPAS, O SER SABIAS, O SER PODEROSAS...»

convertirlo en el tema de toda la novela un aspecto muy novedoso. De hecho, la leyenda de la papisa Juana es una enunciación sinecdótica que desempeña dos papeles: en primer lugar, en cuanto enunciación, constituye un microtexto con las características de cualquier enunciación narrativa, puesto que tiene su propia significación; en segundo lugar, en cuanto reflexión, interviene como elemento de una metasignificación y permite a la leyenda ser el tema de la novela (Dällenbach 1977: 62). Detengámonos de momento en el aspecto narrativo; el esquema que sigue ilustra de manera sencilla y general cómo funciona la *mise en abyme* en la *Historia del rey transparente*:



El segmento A-D representa la narración; el segmento A-B constituye la sección inicial de la novela, donde todo puede realizarse y, de hecho, se realiza, ya que Leola pierde a su padre, a su hermano y a su amado; aquí adopta además su disfraz. El segmento B-C constituye la reflexión correlato de C-D (mecanismo que explicaré a continuación), esto es, la narración sigue su curso pero en la perspectiva del lector permanece lo acaecido en B-C (la leyenda de la papisa Juana) y se toma como dato ya adquirido; se trata de una lectura, la de C-D, que forma una urdimbre con el anterior segmento, ya que B-C y C-D son indisociables.

En este último sentido no escapa a nuestra observación que la leyenda de la papisa está contada por Nyneve con el fin de anunciar previamente el destino de Leola, lo que determina cierta identidad entre la protagonista de la novela y la de la leyenda insertada, y, al mismo tiempo, entre novela y cuento insertado (Dällenbach 1977: 65). Se trata de un mecanismo de reflexión; la leyenda de la papisa es, evidentemente, una alegoría ya que el segmento reflexivo (la leyenda) acoge el significado de la novela (la *Historia del rey transparente*), y así el sentido primario y literario esconde otro sentido (Dällenbach 1977: 62). Dicho de otro modo, las dos historias (la de Juana y la de Leola) tienen el mismo tema y siguen las mismas pautas narrativas, pero, por supuesto, el final de la *Historia del rey Transparente* es totalmente distinto. Es decir, la leyenda de la

menos según los datos que he podido rastrear hasta el momento, los autores modernos que retoman la leyenda son el poeta dialectal romano Giuseppe Gioacchino Belli y el cuentista Giovan Battista Casti, sobre los cuales estoy a punto de redactar un artículo que pronto aparecerá en prensa. A pesar de las distintas recepciones, la leyenda de la papisa Juana contada por Rosa Montero se viste de un fondo ideológico importante que ya aparece en una declaración de la misma autora (Montero 1996: 256): «[...] lo cierto es que hoy parece existir una cierta mirada de mujer sobre el mundo, así como una cierta mirada de varón». Baste pensar en la reescritura que de *Caperucita roja* hace Carmen Martín Gaité en *Caperucita en Manhattan*. Para un estudio de esta obra véase A. Fabiani, *Funzioni metanarrative dell'intertesto in Caperucita en Manhattan di Canneli Martin Gaité*, en prensa.

GAETANO LALOMIA

papisa funciona como reduplicación que amplifica grandemente la redundancia de la novela de Rosa Montero (Dällenbach 1977: 78). Pero no es sólo eso, ya que en este efecto de reduplicación se propone en la *Historia* una leyenda de la papisa con nuevos significados. Si tenemos en cuenta las palabras de Nyneve al contar la leyenda, se comprenderá bien con qué sentido la maga cuenta la historia; mientras le está contando la leyenda a Leola Nyneve intercala una frase muy importante: «Ya ves que este truco tuyo es una artimaña bien antigua» (p. 64), con lo cual Rosa Montero está afirmando indirectamente la antigüedad de este tema en la literatura. Además, después de haber contado la leyenda, Nyneve intenta explicarle a Leola su propio punto de vista: mientras para la joven Leola la papisa Juana es una «historia terrible», para Nyneve (p. 65) es una historia «de esperanza»:

[...] ya ves que las mujeres pueden ser tan sabias o más que los hombres, y gobernar el mundo de manera juiciosa... Además, también es posible que Juana no existiera... Es posible que toda la historia sea un invento de la Iglesia para que las mujeres no nos atrevamos a intentarlo...

—¿A intentar qué?

—Ser Papas, o ser sabias, o ser poderosas...

La perspectiva de Nyneve es la de una mujer: la leyenda de la papisa Juana está contada por Rosa Montero (mujer) y dentro de la novela es contada por una mujer (Nyneve); otra *mise en abyme*. Ambas la relatan no por el afán de contar un acontecimiento fabuloso, maravilloso, o fuera de lo común, sino para reivindicar un papel que en la actualidad tiene más de un sentido: afirmación del derecho a asumir papeles reservados a los hombres, a ser sabias y poderosas. En otras palabras, Leola y Juana representan la otra cara de una identidad de género cuya reivindicación no ha terminado del todo su proceso; la novela de Rosa Montero, en realidad, descubre la cuestión del género sexual, la definición de hombre y de mujer a partir de la eliminación de diferencias sobre las cuales el pensamiento occidental ha construido la definición de «hombre» y de «mujer» (Cavarero 1991). Por eso, creemos, el motivo del disfraz juega un papel fundamental para la comprensión de la novela y del universo creado por la autora; el disfraz no indica sólo el paso de una vida a otra, sino que cumple con toda una serie de significados involucrados en la idea de cuerpos y de «seres» que asumen cierto papel social que normalmente no pueden cambiar pues se trata de roles establecidos por la tradición cultural (Porter 1993: 269-270). A tal propósito resulta muy interesante lo que dice Jacques, el amado de Leola, al principio de la novela (p. 17):

—Qué cosas dices, Leola... ¿Es que quieres ser un clérigo vagabundo? ¿O un guerrero? ¿No prefieres ser mi temita?

«SER PAPAS, O SER SABIAS, O SER PODEROSAS...»

Desde el principio de la novela *Leola* muestra ciertas curiosidades un tanto ajenas a las de otras mujeres; ella quiere saber lo que hay más allá de su aldea. El contraste con Jacques parece evidente: mientras él asume como propio lo que la sociedad ha establecido por una serie de convenciones sociales, ella va en busca de una identidad distinta cuyo «ser» está marcado por otras características que la alejan de lo convencional.²⁴ Lo consigue sin embargo sólo por medio del disfraz, y la asunción de nuevas vestiduras tiene varias implicaciones, entre las cuales destaca la de lograr establecer una conexión entre el «yo» y la sociedad. *Leola* y Juana han subvertido este nexo, tienen que pagar un precio muy elevado para seguir manteniendo las prendas masculinas.

GAETANO LALOMIA
Università di Catania

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEO, Giovanna (2007), «La ricezione de *La Papessa Giovanna* in Francia: la traduzione di Alfred Jarry», en Anna Zimbone (ed.), *Emmanuel Roidis. Cento anni dopo (1904-2004). Incontro internazionale*, Catania, Quaderni di Filologia Moderna, pp. 11-27.
- ALTAMIRANO, Magdalena (1996), «*La doncella guerrera, ¿romance paralelístico?*», en L. von der Walde, C. Company y A. González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (actas de las v Jornadas)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México, pp. 33-46.
- ALVAR, Carlos (1997), *Breve diccionario artúrico*, Alianza Editorial, Madrid.
- BAJEN GARCÍA, Luis Miguel & MARIO GROS HERRERO (1994), *La tradición oral en las Cinco Villas, Valdonsella y Alta Zaragoza. Vol. 1 del Archivo de Tradición Oral*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza y Centro de Estudios de las Cinco Villas.
- BENOZZO, Francesco (2006), *Origini delle letterature d'Europa, Quaderni di Semantica*, xxvii, pp. 29-48.
- BOCCACCIO, Giovanni (1967), *Tutte le opere*, ed. de Vittore Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- BOUREAU, Alan (1988), *La papesse Jeanne*, Aubier, Paris.
- BUTLER, Judith (1998), *Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex*, en *Simone de Beauvoir: A Critical Reader*, Elizabeth Fallaize (ed.), New York, Routledge, pp. 29-42.

24. A propósito me parece interesante y apropiado también lo que afirma Judith Butler en su estudio sobre Simone de Beauvoir, esto es, que el cuerpo «becomes a peculiar nexus of culture and choice, and «existing» in one's body becomes a personal way of taking up and reinterpreting received gender norms» (Butler 1998: 38). Para profundizar el aspecto del género y del sexo en la *Historia del Rey Transparente* véase Osorio (2008).

GAETANO LALOMIA

- CASAGRANDE, Carla (1990), *La donna custodita*, en *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, ed. de G. Duby y M. Perrot, Editori Laterza, Roma/Bari, pp. 88-128.
- CAVARERO, Adriana (1991), *Per una teoria della differenza sessuale*, en AA.VV., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga edizioni, Milano, pp. 43-79.
- CIGARINI, Lia (1995), *La pratica di relazione fra donne*, en Id., *La politica del desiderio*, Pratiche Editrice, Parma, pp. 142-162.
- DALLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculare. Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, Paris.
- DELPECH, François (1983), «*La doncella guerrera: chançons, contes, rituels*», en Y-R. Fonquerne y A. Egido (eds.), *Formas breves del relato (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Madrid, febrero 1985)*, Madrid, Universidad de Zaragoza / Casa de Velázquez, pp. 57-86.
- DUBY, George (1984), *Il cavaliere, la donna, il prete*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- (1995), *Donne nello specchio del Medioevo*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- GARCÍA SURRALLÉS, Carmen (1989), «*La doncella que fue a la guerra: Romance y cuento*», *Tavira*, 6, pp. 5-23.
- GENNEP, Arnold Van (1981), *I riti di passaggio*, introducción de Francesco Remotti, Torino, Bollati Boringhieri.
- GERRITSEN, Willelm P. & Anthony G. Van Melle (1999), *Miti e personaggi del Medioevo. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, ed. de G. Agrati y M.L. Magini, Bruno Mondadori, Milano.
- GUIDUCCI, Armanda (1990), *Medioevo inquieto. Storia delle donne dall'vm al xv secolo d.C.*, Sansoni Editore, Firenze.
- HUARTE DE SAN JUAN (1993), *Examen de ingenios para las ciencias*, cit. en Carmen Martín Gaité, *Buscando el modo*, en Ead, *Desde la ventana*, prólogo de Emma Martinell, Austral, Madrid, pp. 55-75.
- L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette (1990), *Le donne nell'ordine feudale (xi-xii secolo)*, en George Duby y Michéle Perrot (eds.), *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, Editori Laterza, Roma-Bari, pp. 251-309.
- Lalomia, Gaetano (2007), «*Una muger que tue papa. La leggenda della Papessa Giovanna nella Siulva de varia lección di Pedro Mexia*», en Anna Zimbone (ed.), *Emmanuel Roidis. Cento anni dopo (1904-2004). Incontro internazionale*, Catania, Quaderni di Filologia Moderna, pp. 45-59.
- MOAKLEY, Gertrude (1966), *The Tarot Cards painted by Bonifacio Bembo to Visconti-Sforza Family*, New York Public Library, New York.
- MONTERO, Rosa (1996), *Nosotras y ellos*, en id., *La vida desnuda*, Taurus, Madrid 1996, pp. 255-257.
- OPITZ, Claudia (1990), *La vita quotidiana delle donne nel tardo Medioevo (1250-1500)*, en George Duby y Michéle Perrot (eds.), *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, Editori Laterza, Roma-Bari, pp. 330-401.
- OSORIO, Myriam (2008), «*Sexo y género en Historia del rey transparente* de Rosa Montero», en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 19. [<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v19/osorio.html>].

- PARDOE, Rosemary & Durrell PARDOE (1988), *The Female Pope: the Mystery of Pope Joan. The First Complete Documentation of the Facts behind the Legend*, University of Virginia, Published by Crucible.
- PINERO, Pedro & Virtudes ATERO, eds. (1987), *Romancero de la tradición moderna*, Sevilla, Fundación Machado.
- PORTER, Roy (1993), *Historia del cuerpo*, en Peter Burke (éd.), *Formas de hacer historia*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 255-286.
- RIZZO NERVO, Francesca (1992), «Dalle donne travestite al travestimento delle donne. Per una tipologia tra agiografia e letteratura, en Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche», en Anna Maria Babbi, Antonio Pioletti, Francesca Rizzo Nervo y Cristina Stevanoni (eds.), *Atti del Colloquio Internazionale*, Verona, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 71-90.
- RODRÍGUEZ BALTANÁS, Enrique Jesús (1989), «El Romancero, ¿femenino o feminista? (Notas a propósito de *La Doncella Guerrera*)», *Draco: Revista de Literatura Española*, 1, pp. 51-63.
- STRANO, Giacomina (2007), «Virago, papesse e giudee. Kapnist, Puskin, Bulgarin», en Anna Zimbone (ed.), *Emmanuil Roidis. Cento anni dopo (1904-2004). Incontro internazionale*, Catania, Quaderni di Filologia Moderna, pp. 111-118.
- VARVARO, Alberto (1981), «Introduzione all'edizione italiana», en P. Zumthor, *Leggere il Medio Evo*, il Mulino, Bologna, pp. 9-21.
- VASVARI FAINBERG, Louise (2006), «Queering *The donçella guerrera*», *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 12, n.º. 2, pp. 93-118.
- ZIMBONE, Anna (1998), *La Papessa Giovanna di Emmanuil Roidis: storia o romanzo?*, en Mario Tropea (ed.), *La letteratura, la storia, il romanzo*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, pp. 403-421.
- (2007), «Premessa», en Anna Zimbone (ed.), *Emmanuil Roidis. Cento anni dopo (1904-2004). Incontro internazionale*, Catania, Quaderni di Filologia Moderna, pp. 5-8.
- ZUMTHOR, Paul (1981), *Leggere il Medio Evo*, il Mulino, Bologna.