

**“Negra como el cuervo”: la `estética´ de la fealdad
en textos hebreos de la Iberia Medieval***

Aurora Salvatierra Ossorio
Universidad de Granada

La codificación de la fealdad en la literatura del Medievo

En las últimas décadas han proliferado los estudios que analizan las diversas manifestaciones de la fealdad y su significado. Si durante siglos fue considerada como una simple negación de la belleza, de manera que con definir a ésta última podía identificarse lo feo por simple contraposición, hoy es vista como algo mucho más rico y complejo, como una expresión cultural con entidad propia, como una categoría que no basta con presentar como lo opuesto a lo hermoso.¹ Incontables trabajos han ido revelando desde diferentes perspectivas la riqueza de análisis que proporciona el mundo de la fealdad, un mundo donde se “materializan” ideas y pensamientos clave para la comprensión de la sociedad y el pensamiento colectivo del que aquella se nutre. El arte, la crítica literaria, la antropología o la filosofía se han adentrado en este espacio de lo deforme para desvelar su compleja hermenéutica: los valores y prejuicios que se transmiten por medio de representaciones de cuerpos deformes (en especial femeninos), las ideas que sobre el “otro” se reflejan en espacios y criaturas que provocan perplejidad, el pensamiento del que se hacen eco aquellos seres que suponen una alteración del canon establecido respecto a la “normalidad”, etc. Entre otros muchos ensayos, sirvan como muestra del interés y las posibilidades que abre el imaginario de lo feo y su interpretación, la excelente monografía de Patricia Bettella, *The Ugly Woman* (2005), donde la autora estudia la codificación de la fealdad en la poesía italiana desde los siglos XIII al XVII, desde las invectivas de Rustico di Filippo a las paradójicas alabanzas de la hermosa vieja de Guisepe Salomoni; o la monografía *Storia della brutezza (Historia de la fealdad)*, (2007) de Umberto Eco donde mediante fragmentos antológicos y espectaculares imágenes se traza un sugerente itinerario en torno a las diferentes expresiones de lo feo desde el mundo clásico hasta el presente.

La Edad Media europea constituye un centro de interés destacado en este ámbito ya que la fealdad, bajo muy distintas formas, es un elemento esencial del discurso cultural de la época, una época altamente simbólica. Basta con recordar las esculturas que adornan los capiteles de iglesias y monasterios románicos, las ilustraciones que pueblan los manuscritos o los bestiarios. En ellos se dan cita un conjunto ingente de animales monstruosos, diablos o seres humanos deformes. Y personalidades como Bernardo de Claraval (s. XII) en su *Apología ad Guillelmum abbatem*, nos deja

* Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Lengua y literatura del judaísmo clásico: rabínico y medieval» [FFI 2010-15005].

¹ Una presentación general sobre la problemática de la estética de lo feo, puede verse en Estrada Herrero (1988, 675-730).

entrever la atracción que estas imágenes pintadas o esculpidas en las paredes y capiteles de los claustros provocaban:

Pero no sé de qué puede servir una cantidad de monstruos ridículos, una cierta belleza deforme y una deformidad agradable que se presenta sobre todas las paredes de los claustros a los ojos de los monjes que se aplican allí a la lectura. ¿En qué aprovechan estas rústicas monas, esos leones furiosos, estos monstruosos centauros, estos semihombres, estos tigres moteados, estas gentes armadas que se combaten, estos cazadores que tocan la trompeta? Se ven aquí muchos cuerpos bajo una sola cabeza, y muchas cabezas sobre un mismo cuerpo. De un lado, se presenta una bestia de cuatro pies con la cabeza de una serpiente; del otro, la cabeza de cuadrúpedo con cola de pez; en este lugar, un animal representa a un caballo que es mitad cabra por detrás; en éste, otro con cuernos en la cabeza que es mitad caballo por lo restante del cuerpo. En fin, se ve aquí por todas partes una tan grande y tan prodigiosa diversidad de toda variedad de los más diversos caprichos, que los mármoles, más bien que los libros, podrían servir de lectura; y se pasaría aquí todo el día con más gusto admirando cada obra en particular que meditando en la ley del Señor. (Bernardo de Claraval, 1955, tomo II, 824)

Esta descripción, bien conocida por su crítica a los excesos y deformaciones del arte románico, refleja con fuerza el imaginario que puebla la mente de las gentes del Medievo: seres fantásticos y terribles sirven para proyectar inquietudes y miedos, expresar rechazo y condena, invitar al desprecio o la risa. Y en este universo poblado de “horrores”, los textos son un espacio privilegiado para la representación de lo “feo”. De hecho su estudio ha sido y continúa siendo muy valioso para los medievalistas en general y en particular para quienes se ocupan de las literaturas de este periodo, en especial en obras latinas y romances.

En este sentido, uno de sus mejores frutos se ha obtenido en relación con los personajes femeninos. Pues en los textos de la Edad Media, en especial a partir de los siglos XII-XIII, una de las manifestaciones más conocidas de la fealdad se encarna en un tipo de mujeres a las que caracteriza la ausencia de belleza (Ziolkowski 1984). A esta circunstancia no es ajena la importancia que adquiere en las artes poéticas de la época la descripción de personas. De esta cuestión trata profusamente, entre otros, uno de los textos de mayor influencia para el tema que nos ocupa. Me refiero al *Ars Versificatoria*² del poeta francés Mateo de Vendôme (S. XII), una preceptiva poética compuesta en latín y destinado a la enseñanza. En este “manual”, que gozó de gran difusión en el mundo medieval, la descripción se considera un objeto supremo de la poesía y su autor expone teóricamente los elementos que han de conformarla. Para

² El original latino fue editado por Faral (1982). Una traducción inglesa del mismo lleva a cabo Parr (1981).

Vendôme la finalidad de la descripción es sacar a la luz las características de las personas de las que se habla para alabarlas o censurarlas (Falleiros 2010); se trata, en su opinión, de elaborar un retrato que debe contener dos partes:

- a) la descripción de lo físico: con un orden fijo de cabeza a pies, un orden que desarrolla el canon clásico latino³: cabellos, frente, cejas y el intervalo que las separa, mejillas y su color, nariz, boca dientes, mentón; y para el cuerpo: cuello y nuca, espalda, brazos, manos, pecho, talla, vientre (con una lectura sexual, a veces), piernas y pies.
- b) y la descripción de lo moral.

Para Mateo de Vendôme el principal objeto de descripción es la belleza de las mujeres. Esta circunstancia no debe de resultar extraña pues de hecho los elogios medievales de este motivo son mucho más frecuentes que los de la fealdad.⁴ No obstante, no faltan ejemplos de estos últimos. Es el caso, por ejemplo, de los retratos que aparecen en dos comedias elegiacas del siglo XII, *Geta* de Vital de Blois, una versión del *Anfitrión* de Plauto, o en *Alda* de Guillermo de Blois (Faral 1982, 76).⁵ Asimismo contamos con textos que nos ofrecen retratos antitéticos mediante los que se contraponen el modelo de belleza con el modelo de fealdad de la época. Podemos recordar, entre otros, a Adam de la Halle, autor del XIII, cuya obra paródica y burlesca *Jeu de la Feuillée* (1989) incluye descripciones de mujeres paródicas y físicamente des-idealizadas, incluida la propia esposa del protagonista, que contrastan con la belleza y eterna juventud de las hadas (otra cosa es que una y otra imagen no sean en el fondo “coincidentes” en cuanto a la valoración “negativa” que proyectan de lo femenino, García Pradas 2005). El propio Vendôme, mencionado anteriormente, inserta en su poética la descripción de Beroe en contraposición a la bella Helena (cejas como arcos, mejillas rosadas, labios delicados, dientes como el marfil, etc.).⁶ El retrato de esta vieja horripilante y malvada se convertirá en modelo de referencia para imágenes posteriores, en un texto clave para la codificación de la fealdad femenina (así como para su asociación con la vejez):

Est Beroe rerum scabies, faex livida, vultu
Horrida, Naturae desipientis opus,
Altera Tesiphone, confusio publica, larvae

³ El ejemplo más temprano se encuentra en una elegía del poeta Maximien, (s. VI) que se menciona en *Ars Lectoria* de Aimeric compuesto en 1008 (Faral 1982, 80). Véase Spalttenstein 1983, 294-95.

⁴ Sobre la descripción literaria de la belleza y su evolución en el Medioevo, véase Da Solter 2010.

⁵ Ambas obras han sido editadas y traducidas al italiano por Bertini: Vitale di Blois, *Geta* (1980) y Guglielmo di Blois, *Alda* (1998).

⁶ Vendôme, *Ars Versificatoria*: ed. Faral 1982, 130; trans. Parr 1981, 38. Una descripción muy semejante se encuentra en la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf (ed. Faral 1982, 214-15). Una edición crítica reciente de este texto junto a la traducción castellana del mismo ha realizado A. M^a Calvo Revilla 2008.

Consona, conspectus sordida, tabe gravis,
 Corpore terribilis, contactu foeda, quietas
 Cervicis scabies non sinit esse manus.
 Dum latitat scabies rigido servata galero,
 Debita deesse sibi pabula musca dolet.
 Pelle, pilis caput est nudum, ferrugo rigescit
 Fronte minax, turpis, lurida, sorde fluens.
 Silva supercilii protenditur hispida, sordem
 Castigat, fruticis obice claudit iter.
 Triste supercilium tabes retinere laborat
 Cervicis, nares progrediendo tegit.
 Auris sorde fluit, non orbiculata redundat
 Vermibus, huc illuc pendet obesa madens.
 Livescunt oculi, sanies decurrit, inundat
 Fluxus, lippa regit lumina, faece replet.
 Dum volitant avidae circum sua pascua muscae,
 Palpebra fiscatas muscipulare solet.
 Naris sima jacet, foetens, oblique meatu
 Disorto, flamen exitiale vomit.
 Proxima labra madent, fluxus distillat et aegrum
 Naris ad hospitium pendula spuma redit.
 In rugas crispata riget gena foeda, lituris
 Obsita, quas oculus tabe fluente notat.
 Pendula pallescunt et marcida labra, saliva
 Cerberei rictus stercoreat aegra sinus.
 In dentes rubigo furit, quos spiritus aeger
 Et tinae duplici perditione premunt. (*Ars Versificatoria*, Faral 130-32)⁷

⁷“Es Beroe una cosa sarnosa, una secreción amoratada,/espantosa de cara, un despropósito de la naturaleza, / otra Tisífone, una consternación general, semejante a un fantasma,/ una presencia desaliñada, colmada de putrefacción,/ de terrible figura, tacto repugnante, la sarna/ de su cuello no da descanso a sus manos./ Cuando su sarna se oculta protegida tras un gorro tieso,/ se apena la mosca por faltarle el sustento adeudado./ De piel, de pelos carece su cabeza, la herrumbre se precipita amenazante /por su frente, deforme, pálida, chorreante de roña./ El bosque de su entrecejo sobresale erizado, sujeta/ la roña, le cierra el paso con una barrera de arbustos./ Su lúgubre entrecejo se esfuerza por contener la roña /de su cuello, con su avance le cubre las narices./ Su oreja chorrea de roña, sin redondear, rebosa/ de gusanos, aquí y allá cuelga uno gordo, húmedo./ Sus ojos están amoratados, la pus descende, se desborda/ la corriente, preside los luceros legañosos, los llena de secreción./ Cuando las moscas hambrientas revolotean alrededor de su comida,/ su párpado acostumbra a atrapar a las prisioneras./ Su nariz chata yace, fétida, de lado con un conducto/ torcido, vomita una ráfaga letal./ Cerca rezuman sus húmedos labios, mana la corriente y al enfermizo/ cubil de su nariz el moco colgandero regresa./ Estriada por las arrugas está endurecida su repugnante mejilla, cubierta/ de manchas, que su ojo remarca con la roña chorreante./ Sus labios palidecen colganderos y mustios;/ una baba enfermiza de las fauces de Cerbero estercola su pecho./ El sarro embiste contra sus dientes, a los que su aliento enfermizo y las

La exposición teórica de este canon en el siglo XII y su difusión no es ajena al entusiasmo que los poetas y narradores medievales manifiestan por lo fealdad y lo grotesco, un entusiasmo semejante al que muestran los artistas que dibujan seres monstruosos en los márgenes de los manuscritos o tallan terribles gárgolas en las catedrales. Es interesante tener en cuenta que, a diferencia de lo que sucede con la belleza, no se contaba aún con un modelo predeterminado que forzara a los autores a utilizar ciertas imágenes o metáforas, que les llevara a describir lo feo de acuerdo a un modelo ya establecido. En este sentido, un autor del siglo XII como Chrétien de Troyes, cuando se enfrenta a una descripción de este tipo, ha de usar comparaciones aún no fijadas por la convención. Así sucede en “*El cuento del grial*” (compuesto entre 1178-1181) cuando describe el encuentro de Perceval con la “doncella de la mula”:

La damesoile fu trechie
 A deus treches tortes e noires;
 Et se les paroles sont voires
 Tels com li libres les devise,
 Onques rien si laide a devise
 Ne fut neïs dedens enfer.
 Ainc ne veïstes si noir fer
 Come ele ot le col et les mains,
 Et s'estut ce encore del mains
 A l'autre laidece qu'ele ot,
 que si oeil estoient dui clot,
 peit ausi com oeil de rat.
 Ses nez fu de singe ou de chat,
 et ses levres d'asne ou de buef;
 Si dent sambloient moil d'oef,
 de color tant estoient rous,
 et si ot barbe come bous.
 Enmi le pi sot une boche,
 devers l'eschine sambloit croche;
 et s'ot les rains et les espaulles
 trop bien faites por mener baulles,
 s'ot boche el dos et hanches tortes
 qui vont ausi com dues roortes,
 trop bien faites por mener dance. (Ed. Martín de Riquer, 2003, 314-15)⁸

tiñas acosan con una doble ruina. (Traducción de mi colega L. Mirralles Maciá a quién agradezco su ayuda con el texto latino). Traducción inglesa en Parr 39.

⁸ “Esta doncella trenzaba dos trenzas torcidas y negras; y si son ciertas las palabras con que el libro las describe, nunca hubo nada tan rematadamente feo, ni el mismo infierno. Nunca habéis visto hierro tan

Tanto en tratados teóricos como en preceptivas literarias, la descripción de lo feo se incorpora, pues, como un cliché literario a ciertos personajes femeninos. La fealdad se convierte en un *leiv motiv* que suele aparecer, además, como un signo de desviación de conducta, como muestra de maldad interior. Pensemos, por citar un caso bien conocido, en las *serranas* del Arcipreste de Hita dibujadas como gigantas monstruosas y representante de la fealdad “perfecta” en el *Libro del buen amor* (s. XIV):

Avía la cabeça mucha grand/e/, sin guisa,
 cabellos chicos, negros, más que corneja lisa,
 ojos fondos, bermejós, poco e mal devisa;
 mayor es que de osa la patada do pisa;
 las orejas mayores que de añal burrico,
 el su pescueço negro, ancho, velloso, chico,
 las narizes muy gordas, luengas, de çarapico; (...)
 su boca de alana, grande rostro e gordos,
 dientes anchos e luengos, cavallunos, moxmordos,
 las sobrecejas anchas e más negras que tordos:
 ¡los que quieren casarse, aquí non sean sordos!
 Mayores que las mías tiene sus prietas barvas; (...)
 los huesos mucho grandes, la çanca non chiquilla,
 de las cabras de fuego una grand manadilla,
 sus tovillos mayores que de una añal novilla.
 Más ancha que mi mano tiene la su muñeca,
 velloso, pelos grandes, pero non mucho seca,
 boz gorda e gangosa, a todo omne enteca,
 tardía, como ronca, desdonada e hueca.
 El su dedo chiquillo mayor es que mi pulgar:
 piensa de los mayores si t’podrías pagar;
 si ella algund día te quisiese espulgar,
 bien sentiria tu cabeça que son viga/s/ de lagar.⁹
 (Ed. Blecua *Libro de Buen Amor*, 2006, vv. 1012-12)

O recordemos los retratos que se ofrecen en las *cantigas de escarnio y maldecir* donde Alfonso X, por ejemplo, rechaza en su cantiga XII “a la doncella fea” “negra

ennegrecido como su cuello y sus manos, y esto era lo de menos comparado con sus otras fealdades. Sus ojos eran dos agujeros pequeños, como ojos de rata; su nariz era de mona o de gato, y sus labios de asno o de buey. Sus dientes eran de un color tan rojizo que parecían de yema de huevo; y tenía barbas como un buco. En la mitad del pecho tenía una jiba, y la espalda parecía un báculo; y sus caderas y sus hombros eran muy adecuados para llevar el baile; y tenía una joroba en el dorso y las piernas, retorcidas como dos varas, muy adecuadas para abrir la danza.” (Trad. Martín de Riquer, 2003, 314-35).

⁹ Sobre el retrato de esta serrana, Alda, y el uso de lo grotesco en esta obra véase Haywood, 2004, 441-50 donde se ofrece una amplia bibliografía al respecto.

como el carbón” “como can peluda”, “con cabellos blancos”, “que hace como los camellos”¹⁰ y es “vieja de mal color” (ed. Paredes 2010, 129-30); o los poemas latinos de los siglos XI-XIII donde, entre otras cosas, estas mujeres monstruosas son identificadas con bestias salvajes (león, loba, escorpión, etc.) o puestas en estrecha relación con el diablo.¹¹

La representación de la fealdad en textos hebreos medievales

Esta antítesis de la mujer bella se transforma en un canon estético negativo. A través de él se expresan mensajes e intenciones muy diversas (desde la ética a la comicidad, desde la misoginia a lo subversivo). Y en este horizonte medieval de pensamiento, también los narradores hebreos incorporan a sus textos descripciones de mujeres “monstruosas” (Rosen 2003, 7-18; 103-23). Pues, si miramos hacia atrás, no encontramos muchos personajes semejantes en lengua hebrea. La descripción de la fealdad no es un lugar común en los textos bíblicos; tampoco abundan en la literatura rabínica personajes a los que caracterice su desagradable apariencia (aunque sí hay cuerpos grotescos, en concreto obesos¹² y de piel negra, Melamed 2003). Y nada más lejos de cualquier imperfección física que las amadas y amados de la poesía hebrea andalusí cuyos retratos estereotipados repiten incansablemente el modelo de la poesía árabe. En versos y poemas de amor, los autores rinden culto a la belleza mediante líricas descripciones de “hermoso cervatillos” o “bellas gacelas” con oscuros cabellos, rostro luminoso semejante a la luna o el sol, rizos que protegen cual serpientes sus mejillas que parecen rosas, ojos como flechas, dientes que son perlas, labios como rubíes, saliva que sabe a vino o talle de palmera, etc.¹³ Veamos una muestra tomada de un poema de Yehudah ha-Levi (S. XI):

Veo imagen de rubí sobre zafiros,
 al contemplar tus labios y tus dientes.
 El sol está en tu rostro, y a modo de noche despliegas
 sobre su fulgor la espesura de tus rizos.
 Seda bordada es el vestido de tu cuerpo, pero
 la gracia y la hermosura recubren tus ojos,
 Las joyas de las doncellas son obra de artesano, mas
 esplendor y encanto son tus adornos.
 (Trad. Sáenz-Badillos-Targarona Borrás 1994, 57)

¹⁰ En posible alusión al olor fétido que se asocia a estos animales.

¹¹ Numerosos ejemplos de estos recursos pueden verse en Puig Rodríguez Escalona 2005.

¹² En este sentido resultan de gran interés los trabajos de Boyarin, entre otros, 1991 y 1992.

¹³ Un catálogo completo de los rasgos atribuidos a los amados y amadas tanto en la poesía árabe como hebrea en Schippers 1988, 168-212.

Los poetas plasman en este tipo de versos el ideal estético de su tiempo, describiendo, como si de esculturas se tratasen, la extrema belleza de los objetos (más que de los sujetos) de su amor; y lo hacen de acuerdo a las a las convenciones de la época (Scheidlin 1986, 88-89).

Pero la poesía árabe, modelo indiscutible de los poetas hebreos de al-Andalus, contaba también con un género que daba cabida a la representación de lo feo: la sátira (Van Gelder 1988). En esta modalidad poética no faltan retratos caricaturescos basados, entre otros, en la falta de virilidad o en los defectos del cuerpo. Así, por ejemplo, escribe Ibn al-Rumi (S. IX):

Ese es enano y tuerto,
y calvo al mismo tiempo;
Tres muestras aceptables,
¡cuán descubrimiento!
informándonos de un hombre,
utilizado de experimento:
El hombre era de origen mono,
de cuatro patas a dos pies, y a la vez. (Sobh, 2002, 530-31)

Sin embargo la sátira no alcanza en el ámbito hebreo el desarrollo que posee desde tiempos preislámicos en las letras árabes. Mosheh ibn Ezra, intelectual y poeta granadino del siglo XI-XII, muestra su rechazo a la sátira en distintos pasajes de su preceptiva poética *Kitab al-Mudahara wal-Mudakara* (Abumalham 1986) donde habla así de este género: “Por lo que respecta a la poesía satírica, jamás mi lengua pronunció una contra persona conocida, aunque el hablar de tal modo hubiera sido muy factible, ya que destruir es más fácil que construir. Rara vez he sido puesto a prueba, gracias a Dios, por nadie, ni nadie ha sido probado por mí”. Por su causa critica Ibn Sahl quien “no dominó su pasión en las sátiras, sino que le dio rienda suelta a placer (...) pero si se hubiera mantenido al margen, hubiera estado más en su lugar” (*Kitab* 41v), al malagueño Shelomoh ibn Gabirol (“su genio indómito lo llevo a injuriar a los grandes y a llenarlo de ofensas, sin excusarles su defectos”, *Kitab* 38) y a su propia obra (“en cuanto a la poesía de diatribas y a la burlesca, ambas están fuera de lo poco que es digno de ser considerado bueno y dentro de lo mucho que ha de ser considerado reprobable; poco las ejercí y no me complazco en recordarlas, *Kitab* 57). Sin entrar a discutir aquí las posibles razones de esta actitud (que en el caso de ibn Ezra parecen estar relacionada con lo inadecuado de usar la lengua de la Biblia para insultar y ofender, *Kitab* 46v), los poetas hebreos de al-Andalus no incorporaron la descripción de la fealdad o los defectos físicos a su poética como lugar común.

Hay que esperar a los siglos XII y XIII, ya principalmente en un contexto no andalusí sino romance (y cristiano), para encontrar textos compuestos en hebreo que nos ofrecen modelos que reproducen en sentido inverso los motivos que caracterizaron a la “bella gacela”. Es algo muy semejante a lo que sucede con Blancaflor en

contraposición a la “la dama de la mula” de Chrétien a la que aludía antes, o de la muy bella Helena frente a Beroe en el texto de Vêndome.

En este universo de representaciones de lo feo, las descripciones de los autores judíos coetáneos comienzan a no resultar tan inusuales como, en un principio, podría pensarse. En mi opinión la aparición de este modelo, coincidente en el tiempo con su desarrollo en otras literaturas, no puede entenderse como fruto del azar. Pues en estos textos, como veremos más adelante, se descubre una imagen compartida de la fealdad femenina que exagera el elemento corporal y su deformidad y que se concreta en una serie de características comunes: cabeza grande, rostro y piel de color negro, exceso de pilosidad, arrugas, cabellos blancos, mal olor, asociación con el diablo, etc.¹⁴

En este sentido, pensemos, por ejemplo, en un conocido relato de Yehudah al-Harizi (ss. XII-XIII), la maqama sexta de su *Tahkemoni* (trad. del Valle 1986). En ella se nos cuenta, en lo que será un “argumento” recurrente en esta modalidad literaria, la broma-engaño de la que es objeto su protagonista quien creyendo haberse desposado con una joven “con ojos como los de las gacelas, embriagados con el vino del deseo, cuerpo jugoso y fresco” descubre al despojarla de su manto a una “amada” bien distinta:

Y hete aquí que su rostro era un rostro colérico, su voz como un trueno, su figura como el becerro de Jeroboam y su boca como la burra de Balaam. Su nariz exhalaba un aroma fétido, la frescura de sus mejillas había huido, como si Satán las hubiera untado de negro y fabricado con carbón; hasta llegué considerarla una de las hijas de Cam. Sin embargo, a pesar de que rostro era más oscuro que el hollín, sus cabellos se habían vuelto blancos, pues su edad era avanzada. Sus labios tendían a curvarse hacia arriba, sus dientes eran como los de los lobos o los osos, sus ojos de alacrán. (Trad. Navarro Peiro 1988, 104)

En esta descripción se insiste en los dos poemas que le siguen. En el primero de ellos leemos:

Se parece por sus dientes a los dientes de los osos
 que devoran y aniquilan lo que encuentran,
 su cabeza está llena de pústulas, sus ojos
 roban y destruyen la alegría de todo corazón.
 Tiene la estatura de un muro, unas piernas
 como dos árboles del bosque cortados,
 unas mejillas como carbón. Sin duda sus labios
 son labios de asno robusto curvados.

¹⁴ Recuérdese que el diablo y la mujer son perfectamente intercambiables en el Medievo; así en un conocido capitel de Vezelay del siglo XII, bajo las imágenes de S. Benedictino, el diablo y su mujer se lee: *Benedictus-Diabolus-Diabolus*. Una imagen de este capitel puede verse en Frugoni 1992, 421.

Es una imagen como la de los ángeles de la muerte,
 ¡todos los que se encuentran con ella caen muertos!
 (Trad. Navarro Peiro 1988, 104)

En el retrato que del personaje se ofrece en este y los siguientes pasajes, se reconocen sin dificultad una serie de rasgos y comparaciones presentes en otros textos de la época: tamaño exagerado (“tiene la estatura de un muro, unas piernas como dos árboles del bosque cortados”), rostro y piel negros (“tu figura es negra” “tu rostro como el fondo de una cazuela”), dientes sucios y desiguales (“tus dientes pútridos como los de un oso”), cubierta de vello (“tus manos peludas como las de un mono”), su voz profunda (“el sonido de tu lenguaje es como terremoto a media noche”), etc.¹⁵ Como en otras descripciones coetáneas, la atención se fija en las mismas partes del cuerpo y se le atribuyen iguales “cualidades”; también se recurre para subrayar su fealdad a animales que poseen una simbología bien conocida en los bestiarios medievales (osa, asno, burra, mono; Bettella 2005, 64) o se le añaden rasgos característicos del imaginario de la época relacionado con el demonio (es negra, tiene los ojos rojos), rasgos que se conocen bien por las representaciones iconográficas de Satán.

Gran parte de estos motivos, vuelven encontrarse en otros personajes femeninos que pueblan los relatos de ficción hispanohebreos. Así sucede, entre otros, en la descripción de Rispah, una mujer monstruosa que aparece en la obra de Yehudah ibn Shabbetai (S. XII-XIII) *Minhat Yehudah sone ha-nashim (Ofrenda de Yehudah el misógino*, Navarro Peiro 2006). Este texto, de enorme interés, gira en torno la negativa del protagonista, Zerah, a contraer matrimonio, una decisión realmente peculiar en un contexto judío. Pero éste defensor del celibato que previene contra las mujeres y sus peligros, será engañado por una de ellas, una vieja “casamentera” llamada Kozbi (“mentira”), que le entrega por esposa a la mencionada Rispah hija de Ayyah (es decir, “brasa hija del buitro”) con una argucia que ya se emplea en el *Tahkemoni*:

Cogió Kozbi a la joven y le entregó en su lugar a una mujer tiránica, negra como el cuervo, de labios tan hinchados como un odre puesto sobre otro. El vello de su cuerpo eran espinos cortados y ortigas le cubrían el rostro. Hacía huir a los niños y a los lactantes y a ojos de todos era despreciada. (Navarro Peiro 2006, 87)

A estos casos pueden añadirse algunos más: así la esposa de *Sefer ha-sha'ashuim (El libro de los entretenimientos*, ed. Forteza-Rey 1983) que lleva a decir “que la figura de un demonio sobre un rostro de mujer fue esculpida” (216) o la mujer negra que aparece en el cuento del viejo hipócrita del *Sefer ha-meshalim* de Yaacob ben

¹⁵ Trad. Navarro Peiro 1988, 105-06. Un análisis detallado de esta descripción puede verse en Rosen 2003, 12-14.

Eleazar.¹⁶ Estos ejemplos pueden servir como muestra, en mi opinión, de la existencia de un modelo “estético” común a textos coetáneos con independencia de la lengua en que estén escritos. En este sentido quiero llamar la atención sobre la reiteración del calificativo “negro” como elemento inseparable de la imagen medieval de la fealdad. Es este uno de los atributos que con mayor reiteración se encuentran en la descripción de este tipo de personajes ya sea en obras escritas en árabe, hebreo o en cualesquiera de las lenguas románicas. Sin duda, el origen de esta identificación de la negrura con la fealdad (y con la maldad, en la mayoría de los casos) responde a causas y razones distintas según la “comunidad” y la tradición a la que pertenezcan autores y receptores.¹⁷ Pero su presencia coincidente en el mismo tiempo y su uso para provocar unas reacciones semejantes en los destinatarios, creo que debe ser considerado fruto de un discurso cultural compartido en ese momento.¹⁸

Sin embargo esta circunstancia no impide que la representación de lo feo se relea y se reelabore desde la propia tradición, la judía en nuestro caso. Y esto se hace, de manera especial, recurriendo al texto de la Biblia. En él los autores hebreos medievales van a encontrar un referente lingüístico y un universo de motivos e imágenes literarias que singularizan sus creaciones y crean lazos de complicidad con su audiencia, con quienes comparten estos códigos. Con habilidad, adaptan el sentido original de citas y pasajes a sus necesidades expresivas cambiando su significado y ofreciendo lecturas y connotaciones sorprendentes a oyentes familiarizados con la Escritura y capaces, por tanto, de captar matices distintos a los que posee en su primitivo contexto. Así, la vejez, la negrura de la piel, el vello abundante o la asociación con el demonio, elementos recurrentes en estos “retratos” de personajes deformes, se describen en sus obras mediante alusiones bien conocidas por el público al que se dirigen. Por ejemplo, para presentar el rostro horrible de la esposa del texto de al-Harizi, antes mencionado, se recurre “al macho cabrío de Azazel”, un demonio del desierto que se cita en Levítico 16,10; para describir su figura monstruosa se recuerda “al becerro de Jeroboam” (que aparece en 1 Reyes 12, 28), para retratar su boca, que aterroriza por su forma y dimensiones, a la “burra de Balaam”, el profeta pagano de Números 22-24, o para destacar su espantosa negrura a Cam, hijo de Noé (Génesis 9, 18ss.) y padre de los cusitas (Génesis 10,6), término bíblico para referirse a los africanos. No faltan tampoco alusiones a Lilit (Isaías 34,14), un demonio-mujer, o “al madero de Haman”, del que fue colgado este malvado personaje en el libro de Ester (Est 7,10), para destacar de manera hiperbólica la altura grotesca de esta figura. De este modo, se construye una imagen que a través de referentes que forman parte de

¹⁶ Este personaje es descrito físicamente como una mujer negra, con labios como un tizón ardiente y ojos como llamas (Dexter 2007, 166) que provoca el espanto del narrador. Otro retrato interesante en este sentido es el que ofrece Immanuel ha-Romi (s. XIV) en la segunda maqama de sus *Mahberot*.

¹⁷ En el caso hebreo es interesante seguir la evolución que se ha producido de esta valoración del color de la piel desde la amada del Cantar de los Cantares “negra pero hermosa” (5,1).

¹⁸ Sobre este tema Groebner (2009) y en especial Melamed 2003.

la memoria colectiva de la comunidad judía se “superpone”, por así decirlo, a la imagen estereotipada de lo que en este tiempo se identifica con lo feo.

El espacio de lo femenino no es el único lugar donde la fealdad y lo grotesco tienen cabida en la literatura hebrea del Medioevo. La ausencia de belleza y armonía caracteriza también a algunos personajes masculinos, en especial a hombres de edad avanzada. En una de las historias que componen el *Sefer ha-meshalim* (ed. David 1992) de Yaacob ben Eleazar (ss. XII-XIII), un texto apasionante aún no traducido en su conjunto a ninguna lengua occidental, nos encontramos, por ejemplo, con el anciano Birsha cuya sola visión hace temblar y produce repulsión (David 42) o con el viejo hipócrita del capítulo ocho del mismo libro (David 74; Decter 167) cuya “barba es la barba de un pastor loco, que se ramifica en todas direcciones”, que por su longitud descende hasta el *Sheol* y que está poblada de animales hasta el punto de hacer que el poeta dude de si hay monos escondidos en ella; o en la historia de amor entre Maskil y Peninah con un estremecedor caballero (de nuevo negro) de rostro formado por carbones, como madera quemada, de una altura que impide ver los montes, descendiente de diablos y pariente de demonios (Rosen 2006, 161-63). Y en otra narración, *Efer y Dina* (ed. Huss 2003), compuesta en el siglo XV en Zaragoza por Vidal Benvenist, se describe a uno de los protagonistas, el anciano Efer, afirmando que “a causa de la vejez más oscuro es su semblante que el hollín” (Huss 151) o preguntándose: “¿Cómo se sabe si está en edad de amar si está calvo por delante y por detrás?” (Huss 157). Y por citar un caso más, también un poeta, el último de los poetas judíos de *Sefarad*, Shelomoh Bonafed nos ofrece descripciones en esta línea. Así Mosheh ben Yamín “se parece a un cuervo y es negro (...); /es como el alquitrán ardiente, materia bruta sin forma” (Prats 2006, 82); Abraham Muriel “es gordo como Eglón, espinoso como el cardo” (Prats 83) o el rabino de Sicilia “tiene la altura y la anchura de un dedo meñique” (Prats 2010).

Desde esta perspectiva, podría incorporarse al menos un tercer “escenario” donde la fealdad, entendida en un sentido amplio, encuentra un lugar de expresión en autores judíos medievales: los paisajes apocalípticos y caóticos que aparecen en distintos relatos hispanobreos. En un claro contraste con el jardín armonioso e ideal que conforma el marco convencional de la poesía clásica andalusí, en los textos comienzan a dibujarse espacios donde reina la violencia, el desorden y la necedad. Así en el pasaje introductorio donde se sitúa el comienzo de la *Ofrenda de Judá* de Ibn Shabbetai prospera “todo lo que se arrastra sobre el vientre y todo lo que avanza a cuatro patas” (trad. Navarro 2006, 58), el sol y la luna se oscurecen (“más que el hollín se oscureció su rostro”, 60) y las esferas ruedan, las colinas se estremecen, las tierras tiemblan; o, por dar otro ejemplo, en el capítulo final del *Sefer ha-sha’ashuim* de Yosef Ibn Zabarra, el viaje de los protagonistas, Enan y Yosef, concluye en un lugar poblado de gigantes grandes y altos por cuyas cabezas trepan cabras montesas y búfalos, de hombres con rostro de toro y “barba sobre el vientre, como un montón de trigo que recoge porquería e inmundicia” (*El libro de los entretenimientos*, ed. Forteza-Rey 1983, 203), una ciudad poblada “de criaturas extrañas y despreciables”

(219). Y todo ello proyectado sobre calles y plazas por las que deambulan de nigromantes y adivinos.

Feos y ¿perversos?

La presencia de estos entornos y personajes “feos” en la literatura hebrea de la Edad Media hispana plantea una cuestión en relación con su contexto cultural y las literaturas coetáneas: ¿estas representaciones vinculan la fealdad a la maldad? O dicho de otro modo, ¿son feos estos personajes porque son malos? Como antes recordaba, la poética de la época busca en el retrato de la fealdad una descripción no solo física pues la invectiva contra ella está claramente asociada a la falta de belleza moral. Esta idea se reitera en los textos latinos y romances donde horribles rasgos físicos se ligan a una aberrante conducta (como ya se observa, por citar un caso relevante, en *Ars Versificatoria* de Vendôme). Si el héroe tradicional aúna belleza y bondad (en línea con el concepto helénico de “*kalogathia*” que fusiona ambos), las representaciones medievales de la maldad corren paralelas a la fealdad que muestra pecado, vicios y desastres.¹⁹

Esta idea, de raíces platónicas, se encuentra ya en pensadores cristianos tempranos como Ambrosio o Isidoro de Sevilla y durante la Edad Media, especialmente a partir del siglo XIII, se difunde en todo tipo de documentos e imágenes. En esta asociación medieval de lo feo y lo malo juegan un papel destacado las teorías fisionómicas que ven en los rasgos del cuerpo signos claros de la personalidad del individuo. Pero esta consideración de la apariencia externa como un espejo del alma no es un lugar común en la literatura hebrea precedente. Ni en la Biblia, ni en los escritos rabínicos aparece como un concepto habitual ni es un elemento recurrente a la hora de caracterizar a los personajes. Es posible que en el desarrollo de esta perspectiva novedosa en un ámbito judío, no sea ajeno el proceso de asimilación y popularización que se está produciendo de la “ciencia” de la fisionomía, en concreto de la *Fisiognomía* pseudoaristotélica. Tal vez la inclusión y difusión de este tratado y estas ideas en obras hebreas sea uno de los caminos que esté propiciando que también en su literatura vicios y virtudes se hagan reconocibles en el cuerpo.

Piénsese, por ejemplo, en la versión de *Libro de la Fisiognomía* que ibn Zabarra, atribuyéndolo erróneamente a Platón, recoge en el *Libro de los entretenimientos* (Forteza – Rey 1983, 74) y del que se sirve para desvelar la necesidad de Enan:

Todo el que tiene el rostro enrojecido es rápido, precipitado y muy mentiroso. El que tiene los ojos hundidos, que miran y observan apresuradamente, es astuto maquinador y perspicaz. Aquel cuyas cejas son muy peludas, habla torpemente y es persona triste y atormentada. El que

¹⁹ Recuérdese en este sentido la imagen medieval del diablo que, en un proceso de siglos, pasa de ser un ángel caído a convertirse en el arte peninsular en un ser ennegrecido, con manos y pies en forma de garra y rostro que provoca espanto.

tiene la punta de nariz afilada y los agujeros grandes y anchos es colérico, discutidor y pendenciero (...). El que tiene labios grandes y gruesos es un loco, de mal carácter y peleón. Aquel cuyas orejas son grandes, es necio y estúpido. Quien tiene el cuello corto, es falso, enemigo y rival de todo el mundo.

Ciertamente, a falta de un análisis detallado, no se puede afirmar que la “maldad moral” pueda vincularse de modo general a todos los personajes “feos” que aparecen en los textos hebreos medievales. En ocasiones la propia función que se le atribuye en la narración a un determinado protagonista no favorece esta correspondencia (por ejemplo, cuando lo que interesa fundamentalmente es provocar la comicidad y la risa que nace de descubrir a un “cuervo” donde se esperaba encontrar a una “gacela”). Pero la “moralización de la fealdad” se torna clara en otros textos (como *Efer y Dina*) y, en especial, en relación con los personajes viejos.²⁰ La caracterización estereotipada de ancianos feos y al tiempo perversos es un lugar común en la mentalidad medieval; y también los autores judíos incorporan rasgos corporales asociados a la ausencia de juventud para provocar en sus destinatarios la idea del mal.²¹ Como en las literaturas romances, la vejez se transforma también en la literatura hebrea de la Iberia Medieval en sinónimo de fealdad y los signos de la ancianidad en reflejos físicos de pecados y transgresiones (Snow 2005).²²

Sin duda estas representaciones de la fealdad, no solo permiten una lectura desde la perspectiva de la ética, por así decirlo. Por el contexto en que se encuentran, no puede descartarse en modo alguno que asuman otras funciones (burla, crítica social) ni que evolucionen en su significado a lo largo del tiempo. Pero, de un modo u otro, la presencia de estos personajes a los que caracteriza su falta de armonía física y una apariencia que desagrada e invita al rechazo son modelos novedosos en los textos hebreos que se escriben ya fuera de al-Andalus. Su análisis detallado dentro del imaginario de la Edad Media puede enriquecer nuestra lectura de estas obras y nuestro conocimiento de la comunidad que las creó y disfrutó de ellas. Pues a través de estos rostros y cuerpos abyectos se está expresando un conjunto fascinante de ideas (desde saberes médicos a creencias populares) y valores en un espacio y un tiempo compartido con otras lenguas y otras literaturas.

²⁰ Esta circunstancia se aprecia con especial nitidez en el caso de personajes femeninos que en la literatura medieval se representan como físicamente repulsivas y moralmente depravadas (Betella 2005, 14-15).

²¹ En este sentido resultan de especial interés las caracterizaciones literarias de las “celestinas”. Véase von der Walde Moheno 2007.

²² Curiosamente esta evolución se produce al tiempo que en la poesía hebrea el *topos* andalusí del elogio de la juventud está siendo sustituido por la alabanza de la ancianidad. Una muestra de ello se encuentra en el único poema secular conservado del Mosheh ben Nahmnan, Najmánides (ss. XII-XIII), conocido como “*Me`ah batim*” donde, frente al modelo de la poesía cortesana, es la vejez la etapa de la vida humana que suscita palabras de loa y se describe como el periodo de plenitud frente a los placeres de la mocedad que el poeta evoca con ironía.

Obras citadas

- Alfonso X el Sabio. Juan Paredes ed. *Poesías. Cantigas de amor y de escarnio y maldecir*. Biblioteca Nueva: Madrid 2010.
- Al-Harizi, Jehudah. Carlos el Valle trad. *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1986.
- Ben Eleazar, Yaacob. Yonah David ed. *The Love Stories of Jacob Ben Eleazar* [Hebrew]. Tel Aviv: Ramot Publishing 1992.
- Benvenist, Vidal. Matti Huss ed. *The Tale of Efer and Dinah* [Hebrew]. Jerusalem: Magnes 2003.
- Bettella, Patricia. *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Blois, Guglielmo di. Alda. Feruccio Bertini ed. *Commedie latine del XII e XIII secolo*. Genova: Instituto di Filologia Classica e Medievale, 1998. VI, 11-109.
- Blois, Vitale di. Geta. Feruccio Bertini ed. *Commedie latine del XII e XIII secolo*. Genova: Instituto di Filologia Classica e Medievale, 1980. III, 141-242.
- Boyarim, Daniel. "Literary Fat Rabbis. On the Historical Origin of the Grotesque Body." *Journal of the History of Sexualite* 1 (1991): 551-58.
- . "The Great Fat Massacre: Sex, Death and the Grotesque Body in the Talmud." Howard Eilberg-Schwarth ed. *People of the Body. Jews and Judaism from an Embodied Perspective*. Albany: State University of New York Press, 2003. 69-99.
- Claraval, Bernardo de. Gregorio Díez Ramos trad. *Obras completas de San Bernardo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955. II, 824-52.
- Da Soller, Claudio. "Beauty, Evolution and Medieval Literature." *Philosophy and Literature* 34.1 (2010): 95-111.
- De la Halle, Adam. J. Dufournet ed. *Le jeu de la Feuillée*. Paris: Flammarion, 1989.
- De Troyes, Chrétien. Martín de Riquer ed. y trad. *Li contes de graal. El cuento del grial*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- Decter, Jonathan. *Iberian Jewish Literature. Between al-Andalus and Christian Europe*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 2007.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- Estrada Herrero, David. *Estética*. Barcelona: Herder, 1988.
- Falleiros, Bárbara. "C'est d'umaine beauté l'yssue: les portraits des vieilles femmes dans la littérature medieval française." *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 25 (2010): 93-104
- Frugoni, Chiara 1992, 421. "La mujer en las imágenes, la mujer imaginada." En Charles.
- Duby-Michelle Perot, ed. *Historia de las mujeres. La Edad Media (II)*. Madrid: Taurus, 1992.

- García Pradas, Ramon. "Sobre la imagen de la mujer en el Jeu de la Feuillé o su desidealización parodiada: de esposas, prostitutas, viejas y hadas." *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 20 (2005): 131-48.
- Groeber, Valentin. "The Carnal Knowing of a Coloured Body: Sleeping with Arabs and Blacks in the European Imagination, 1300-1550." En Miriam Eliav-Feldon et al. eds. *The Origins of Racism in the West*. Cambridge: Cambridge University Press: 2009. 217-31.
- Ha-Levi, Yehudah. Ángel Saénz-Badillos-Judit Targarona Borrás intr., trad. y notas. *Yehudah ha-Levi. Poemas*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Haywood, Louise M. "El cuerpo grotesco en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz." En Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros Mestra eds. *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el 'Libro de Buen Amor'*. Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Alcalá la Real: Ayuntamiento Alcalá la Real, 2004. 441-50.
- Ibn Ezra, Mosheh. Monserat Abumalham ed. y trad. *Kitab al-Mudahara wal-Mudakara*. Madrid: CSIC, 1986.
- Ibn Shabbetai, Yehudah. Matti Huss ed. *Critical Editions of "Minhat Yehudah", "Ezrat Hanashim", and "Ein Mishpat" with Prefaces, Variants, Sources and Anotations*. Tesis Doctoral Inédita. Universidad de Jerusalén, 1991.
- . Ángeles Navarro Peiró trad. *La ofrenda de Judá*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006.
- Ibn Zabarra, Yosef. Marta Forteza Rey ed. *Libro de los Entretenimientos*. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- Le Bossu, Adam. Jean Dufournett ed. *Le jeu de la feuillée*. Paris: Flammarion, 1978.
- Melamed, Abraham. *The Image of the Black in Jewish Culture: A History of the Other*. London-New-York: Routledge Curzon, 2003.
- Navarro, Ángeles. *Narrativa hispanohebraica. Siglos XII-XV*. Córdoba: Ediciones El Almendro, 1988.
- Prats Oliván, Arturo. "La sátira y la invectiva en el *diwan* de R. Šelomó bar Reubén Bonafed." *Sefarad* 66.2 (2006), 69-88.
- Prats Oliván, Arturo. *La disputa de Selomoh ben Re'uben Bonafed con la aljama de Zaragoza*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010.
- Puig Rodríguez-Escalona, Mercé. *Poesía misógina en la Edad Media Latina (ss. XI-XIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1995.
- Rosen, Tova. *Unveiling Eve. Reading Gender in Medieval Hebrew Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- Rosen, Tova. "Love and Race in a Thirteenth-Century Romance in Hebrew, with a Translation of Maskil and Peninah by Jacob Ben El'azar." *Florilegium* 23.1 (2010): 155-72.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita. Alberto Blecua ed. *Libro de buen amor*. Madrid: Cátedra, 2006.

- Spalstenstein, François. *Commentaire des élégies de Maximien*. Rome: Institute Suisse, 1983.
- Schippers, Arie. *Arabic Tradition and Hebrew Innovation. Arabic Themes in Hebrew Andalusian Poetry*. Leiden: Brill, 1988.
- Sobh, Mahmud. *Historia de la literatura árabe clásica*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Snow, Joseph T. "Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain." En Manuel da Costa Fontes & Joseph T. Snow eds. "Entra mayo y sale abril." *Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg*. Newark: Juan de la Cuesta, 2005. 349-63.
- Van Gelder, Geert Jan. *The Bad and the Ugly. Attitudes Towards Inventive Poetry (Hija') in Classical Arabic Literature*. Leiden-New York-Kobenhavn-Köln: Brill 1988.
- Vendôme, Mateo de. *Ars Versificatoria*. Edmond Faral ed. *Les Arts Poétiques du XII et du XIII Siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Genève/Paris: Slatkine/Champion 1982 [1924].
- . Roger P. Parr trans. *Matthew of Vendôme. Ars Versificatoria (The Art of the Verse-maker)*. Milwaukee, WI: Marquette University Press, 1981.
- Vinsauf, Godofredo de. *Poetria nova*. Edmond Faral ed. *Les Arts Poétiques du XII et du XIII Siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Genève/Paris: Slatkine/Champion 1982 [1924].
- . Ana María Calvo Revilla ed. y trad. *Poetria Nova*. Madrid: Arco/Libros, 2008.
- Von der Walde Moheno, Lillian. "El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad." *eHumanista* 9 (2007): 129-42.
- Ziolkowski, Jan. "Avatars of Ugliness in Medieval Literature." *Modern Language Review* 79.1 (1984): 1-20.