



## Una cala caballeresca en la novela pastoril: las mujeres armadas de las arcadias

Sara Santa-Aguilar\*  
(Università degli Studi di Milano)

### Abstract

Como bien notó López Estrada (1974, 324-325), la novela pastoril no reemplazó el gusto por la caballerescas, y son muchas las intersecciones y caminos de ida y vuelta entre los dos géneros que aún quedan por explorar. La *virgo bellatrix* es uno de estos temas compartidos. Este artículo propone un rastreo de este motivo en el corpus completo de novelas pastoriles escritas en lengua castellana (1559-1633). Partiendo del estudio de Marín Pina (1989) sobre este personaje en los libros de caballerías, se analiza el tratamiento de las mujeres armadas en las novelas pastoriles, identificando coincidencias y nuevos desarrollos del tópico que vienen a complementar el panorama de contaminaciones entre el modelo de la amazona y la doncella guerrera por necesidad.

Palabras clave: *virgo bellatrix*, disfraz masculino, sexualización, roles de género, novela pastoril.

As López Estrada (1974, 324-325) rightly noted, the pastoral novel did not replace the taste for the chivalric romance, and there are many intersections and back-and-forth paths between the two genres that remain to be explored. The *virgo bellatrix* is one of these common themes. This article traces this motif in the complete corpus of pastoral novels written in Spanish (1559-1633). Based on Marín Pina's (1989) study of this character in the chivalric romances, this article proposes an analysis of the treatment of armed women in the pastoral novels, identifying coincidences and new developments of the motif that complete the panorama of contaminations between the model of the Amazon and the maiden who takes up arms out of necessity.

Keywords: *virgo bellatrix*, male disguise, sexualization, gender roles, pastoral novel.



---

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto NONARCADICS, financiado por el Ministerio de la Universidad y la Investigación MUR de Italia a través de las convocatorias PNRR - Young Researcher MSCA, que desarrollo actualmente en la Università degli Studi di Milano (ID: PNRR MSCA2024\_0000005. CUP: G43C25000610001). Algunos avances de los análisis de los personajes aquí presentados han sido incluidos en Santa-Aguilar (2025). En esta ocasión, amplió esos análisis enfocándose en la mujer en armas y su relación con la configuración del género y el disfraz.

La novela pastoril es, sin duda, uno de los géneros menos recorridos en el ámbito de los estudios sobre la literatura española de los Siglos de Oro. Según el análisis bibliográfico de Clea Gerber (2024, 177), solo el 3% de la producción académica sobre prosa de este período que vio la luz entre 2020 y 2023 versó sobre este género literario. Nótese, además, que la mayor parte de esta modesta cifra estuvo –y ha estado– dedicada a escasos picos de montaña, como *La Galatea* de Cervantes o *La Arcadia* de Lope de Vega, y se ha dejado de lado el análisis diacrónico de la evolución de un rico corpus ampliamente consumido en su tiempo de, al menos, veintitrés novelas de autores menos ilustres que el padre del caballero de la triste figura o el Fénix de los ingenios<sup>1</sup>. Más allá del interés por la cristalización y transformación de las fórmulas genéricas de la bucólica, el estudio de este corpus resulta un campo fértil por la hibridez que reside en el corazón mismo de su estética, que se interseca con otras tradiciones, como la novela caballeresca, la bizantina, la *novella* italiana, la novela cortesana barroca y hasta la comedia lopesca en sus expresiones tardías.

En lo que concierne al nexo entre novela caballeresca y pastoril, advertía acertadamente Francisco López Estrada (1974, 324-325) la necesidad de ir más allá de la simplificación de ver la segunda como un género que sucede y remplaza el gusto por la primera sin considerar la convivencia entre ambos géneros y los caminos de ida y vuelta. De los episodios pastoriles presentes en el *Amadís de Grecia* (1530) y en el *Florisel de Niquea* (1532) se ocupó el mismo López Estrada (1974, 325-339). En esta misma línea Cravens (1976) analizó también el de *Grecia*, y Muguruza (1995) el *Olivante de Laura* (1564), recordando, además, que, aunque Feliciano de Silva puede ser considerado pionero en la propuesta de intersección entre el universo pastoril y el caballeresco con su *Amadís de Grecia*, ya desde el de *Gaula* (1508) o el *Primaleón* (1512) se pueden individuar tímidos rasgos bucólicos. Asimismo, José Julio Martín Romero (2009) ha centrado su

---

<sup>1</sup> Excluyendo las pastoriles «a lo divino». Véanse las propuestas de corpus de Avalor-Arce (1975), Castillo Martínez (2005) y Santa-Aguilar (2025, 21-25).

atención en la influencia de la pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II.

Por la otra cara de la moneda, a saber, el rastreo de los episodios caballerescos en la novela pastoril, Cristina Castillo Martínez (2015) ha explorado la transmisión del motivo de la fuente que prueba la lealtad de los amantes de *La seconda parte di Platir* (1560) a *La Diana* de Tejeda (1627). Pero mucho queda por hacer en esta dirección y no por falta de materiales. A manera de rápido esbozo introductorio de temas comunes, baste recordar que la novela pastoril, desde su nacimiento hasta su ocaso, está poblada por sabias y magos. Felicia en el ciclo diáneo abre esta genealogía, que se va transformando con figuras más ambiguas como los magos Dardanio en *La Arcadia* de Lope (1598), Epidauro en *Tragedias de Amor* (1607) o el sabio Lucidoro en el segundo tomo de *Esperanza engañada* (1629). De la mano de tales personajes tampoco resultan ajenos a esta tradición los espacios maravillosos —donde estos tienen su morada— ni la intervención de objetos mágicos, como el anillo de la invisibilidad que complica la peripecia al final de *Esperanza engañada* o el espejo prodigioso que la resuelve en *Los pastores del Betis* (1633). Incluso escenas de moros encantados, desencantamientos y pócimas que blindan en combates contra fieras serpientes tienen cabida en la bucólica a través de las páginas del libro III de *El premio de la constancia* (1620). Y no escasean, desde el primer hasta los últimos ejemplares del género, las escenas de rescate de doncellas menesterosas a punto de ser agredidas por descomedidos maleantes (salvajes y gigantes incluidos).

La primera escena de este último tipo aparece en la obra inaugural del género en lengua castellana, *La Diana* de Jorge de Montemayor (1559). Sin embargo, no se soluciona por la intervención de un caballero, sino de una dama andante, Felismena, quien da cuenta de los tres salvajes que pretenden raptar y violar a las ninfas de la casta Diana en el libro II. Así abre la puerta a una genealogía de doncellas armadas de filiación caballeresca en las arcadias, de cuyo rastreo se encargará este estudio.

De las tipologías de *virgo bellatrix* en la novela caballeresca se ha ocupado en detalle María Carmen Marín Pina (1989). En su estudio discierne

entre dos variantes: «la *doncella guerrera*, la doncella que por circunstancias diversas viste los hábitos de caballero y, encubriendo su propio sexo, practica accidentalmente la caballería, en oposición a la *amazona*, otro arquetipo de mujer belicosa, guerrera por naturaleza y educación e inicialmente andrófoba» (Marín Pina, 1989, 82). En su rastreo del desarrollo de este motivo en la tradición caballeresca, la crítica identifica la recurrencia de una estructura diegética de paso de la barbarie a la civilización en la historia de indómitas amazonas que terminan vencidas por el amor y las armas de los caballeros cristianos, como Calafia en *Las Sergas de Esplandián* (1510), Pintiquinestra en el *Lisuarte de Grecia* (1514) o Pantasilea en el *Don Silves de la Selva* (1546). Por el lado de las doncellas guerreras, a pesar de las diferencias entre ambos arquetipos, destaca el hecho de que terminan derrotadas por un varón, descubriendo su sexo y, por consiguiente, abandonando el disfraz y la identidad masculina en la que se enmarca el ejercicio de la fuerza, como es el caso de Florinda en el *Platir* (1633), vencida por Pelian-dos. También Eleonora Stoppino (2022) se ha ocupado detenidamente del argumento, centrándose en el *Orlando Furioso* y su red de fuentes e inter-textos. En su lúcido análisis del matrimonio por duelo, resalta cómo el mecanismo de vencimiento de la mujer guerrera, por un lado, es el elemento que la «normaliza» feminizándola y haciéndola válida para las nupcias, siendo su destreza bélica una prueba que solo el varón más fuerte puede vencer (Stoppino, 2022, 18-57). En esta línea, comenta respecto al vencimiento de Bradamante en la obra de Ariosto: «At the ideological level, Bradamante's defeat is central to the process of normalization: the woman warrior, defeated, becomes just a woman» (Stoppino, 2022, 29) y resalta que las derrotas de las damas «seem to represent the submission of the woman to the man, and to realize the male fantasy of domination suggested so often in battles involving warrior women» (Stoppino, 2022, 31).

El desarrollo de este motivo en la novela pastoril desde la aparición inaugural de Felismena resulta relevante no solo por sus posibilidades de arrojar nuevas luces sobre la historia de las intersecciones entre ambos géneros, sino porque amplía el abanico de contaminaciones y variaciones

en los arquetipos identificados por Marín Pina y las relaciones entre los sexos analizadas por Stoppino.

Felismena es de los pocos personajes pastoriles que ha recibido atención crítica<sup>2</sup>. Más allá de la posible fuente bandelliana de su peripecia amorosa<sup>3</sup>, es innegable que su destreza bélica, como eje de su caracterización, sumerge al lector de la primera novela pastoril española en un ritmo ágil, trepidante, en el que se aprecia sin duda esa estética caballeresca que, diría el ventero del *Quijote*, permite que se corten descomedidos gigantes «como si fueran hechos de habas» (*Quijote*, I, 32, 323). Así sale valientemente en defensa de las ninfas:

Poniendo con gran presteza una aguda saeta en su arco, con tan grandísima fuerza y destreza la despidió que al uno de los salvajes se la dejó escondida en el duro pecho, de manera que la de amor que el corazón le traspasaba perdió su fuerza y el salvaje la vida a vueltas della. Y no fue perezosa en poner otra saeta en su arco ni menos diestra en tiralla, pues fue de manera que acabó con ella las pasiones enamoradas del segundo salvaje como las del primero había acabado. Y queriendo tirar al tercero, que en guarda de las tres ninfas estaba, no pudo tan presto hacello que él no se viniese a juntar con ella, queriéndole herir con su pesado alfanje. La hermosa pastora alzó el bastón y, como el golpe descargase sobre las barras del fino acero que tenía, el alfanje fue hecho dos pedazos y la hermosa pastora dio tan gran golpe con su bastón por encima de la cabeza que le hizo arrodillar y, apuntándole con la acerada punta a los ojos, con tan gran fuerza le apretó que por medio de los sesos se lo pasó a la otra parte; y el feroz salvaje, dando un espantable grito, cayó muerto en el suelo (*Diana*, II, 95).

En principio Felismena entraría en el arquetipo de la doncella guerrera, en cuanto enamorada que, tras ser olvidada por el inconstante don Felis, sale en su búsqueda disfrazada. Pero los matices no se hacen esperar.

---

<sup>2</sup> Su importancia en la novela de Montemayor ha sido resaltada, entre otros, por Bruno Damiani (1984, 113), quien la considera «the prime mover of narrative» y hay un consenso crítico alrededor de su función de *deus ex machina* (Orduna, 1982, 347; Briosó Sánchez y Briosó Santos, 1994, 82) que libra siempre a los inocentes de los peligros que los acechan.

<sup>3</sup> Se trata de la novella *Nicuola innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita di paggio, e dopo molti casi seco si marita*, fuente propuesta por Menéndez Pelayo (1943, 272) que desarrolla en detalle Montero Delgado (1994).

Si el ejercicio de la violencia de Felismena se enmarca en el disfraz, es de notar que no se trata de un disfraz masculino (que sí asume en otras escenas de su peripecia, cuando sirve a su amado bajo la identidad del paje Valerio): lo hace disfrazada de pastora. Varios rasgos habría que anotar de este disfraz. El primero es que, aunque el narrador y los demás personajes insistirán en toda la novela en que la dama está vestida «de pastora», sus indumentos no se corresponden con los de este tipo de personaje. Aparece, más bien, como una suerte de amazona, equipada de arco, aljaba, flechas y acerado bastón.

Más elementos contribuyen a la contaminación del modelo de doncella guerrera con la amazona en su caracterización. Aunque Felismena entra a la arcadia en ese traje por su conflicto amoroso, sus actividades en las armas no se deben a esta circunstancia. Es, como explicará más adelante a los pastores, una mujer belicosa por naturaleza: su nacimiento está precedido por la maldición de Venus y el favor de Palas sobre el vientre de su madre gestante<sup>4</sup>: «parirás un hijo y una hija los más venturosos en las armas que hasta su tiempo haya habido» (*Diana*, II, 102), anuncia la diosa benefactora. Esta estructura no había sido ajena a la novela caballeresca. En efecto, se trata de la misma situación de Minerva en el *Cristalián de España* (1545), obra de Beatriz Bernal, publicada por primera vez catorce años antes de la de Montemayor. Como lo indica su nombre y luego lo explicará el mismo personaje a Cristalián, también sus destrezas guerreras vienen como don divino. El motivo es el mismo y bien podría haber servido de inspiración a Montemayor para vincular a su personaje con esta diosa y no con una Diana, como bien se podría esperar tanto de su atuendo en el contexto de la arcadia como de la protección que brinda a las castas ninfas de la virgen cazadora<sup>5</sup>.

Sin embargo, sea o no sea esta la fuente de inspiración del portugués, más honda es la relación de su personaje con la diosa de la guerra y, de la mano de esta, los matices que aporta en el cruce entre los dos arquetipos

---

<sup>4</sup> Para las fuentes de esta construcción ver Castillo Martínez (2021, p. 267-268)

<sup>5</sup> Nótese también que el hecho de ser una doncella enamorada en busca de su don Felis la aleja del referente diáneo. Más aún, nunca es comparada con una Diana, sino con una Venus (II, 96).

de *virgo bellatrix*. Felismena inaugura la violencia legítima en los libros de pastores: aquella que viene a impedir que se consumen violencias ilegítimas. Es, sin duda, una representante del orden del mundo de la sabia Felicia, de la civilización, frente a la barbarie que implican los salvajes y sus intentos lascivos. En este punto es de recordar que, además de vincularse con la guerra, Palas es la protectora de la *polis*, del orden y de la ley. No es de extrañar, entonces, que la doncella de Montemayor termine siendo el brazo armado del universo de la sabia Felicia, lo que me ha llevado a proponer leer su particular *violencia*, más bien, como el despliegue de una legítima *potestas*, en cuanto mantenedora y garante de un orden establecido ante posibles amenazas<sup>6</sup>.

Felismena no debe ser reducida a la civilización, como las amazonas, porque ella es su pilar fundamental. Su violencia no es una violencia masculinizada. Por un lado, porque, como se señaló, no se ejerce desde el disfraz de varón o la androfobia, sino desde un traje e identidad de mujer enamorada que no da lugar a confusiones sobre su sexo, ni siquiera contemplada de lejos, como sí ocurre con tantas bellezas andróginas de la literatura aurisecular<sup>7</sup>. Por otro lado, porque emana de una divinidad femenina. Este aspecto constituye, a mi juicio, un punto de quiebre fundamental en los modelos de mujeres belicosas, único en lo que será el desarrollo de la novela pastoril. Al no ser una violencia masculinizada, no es necesario para la noción de «orden final» de la novela<sup>8</sup> que el personaje se «feminice» en el contraste con un varón que la derrote. Este aspecto

<sup>6</sup> Desarrollo esta idea en Santa-Aguilar (2025, 57-59).

<sup>7</sup> En el episodio de su aparición es evidente que se trata de una belleza femenina que no da lugar a dudas: «mas no tardó mucho que entre la espesura del bosque, junto a la fuente donde cantaban, salió una pastora de grande hermosura y disposición que los que la vieron quedaron admirados» (*Diana*, II, 94), y las ninfas favorecidas la equipara con Venus por su belleza: «Por cierto, hermosa pastora, si vos, según el ánimo y valentía que hoy mostrastes, no sois hija del fiero Marte, según la hermosura lo debéis ser de la deesa Venus» (*Diana*, II, 96). De este aspecto se ha encargado Orduna (1982, 349-350).

<sup>8</sup> Nótese que Felicia le da a Felismena ropas lujosas y joyas que corresponden a la rica cortesana que es e, innegablemente, hay un sentido de orden en ese cambio de vestimenta acorde con su estado. Sin embargo, al salir del templo, Felismena vuelve a su traje «de pastora» y es con tal atuendo que encuentra y salva a don Felis. La noción final de orden no reside en la feminización del personaje sino en que, como todos los cortesanos desdichados que entran a la arcadia, sea restituida a su lugar de proveniencia una vez resuelta su inquietud amorosa.

sale a la luz en su último combate con los tres caballeros que pretenden emboscar a don Felis en el libro VI:

Ya el caballero solo tenía uno de los tres tendido en el suelo de un golpe de espada, con el cual le acabó la vida; pero *los otros dos, que muy valientes eran, le traían ya tal que no se esperaba otra cosa sino la muerte. La pastora Felismena, que vio aquel caballero en tan gran peligro y que si no le socorriese no podía escapar con la vida*, quiso poner la suya a riesgo de perdella por hacer lo que en aquel caso era obligada. Y poniendo una aguda saeta en su arco, dijo contra uno dellos:

—Teneos afuera, caballeros, que no es de personas que deste nombre se precian aprovecharse de sus enemigos con ventaja tan conocida.

Y apuntándole a la vista de la celada le acertó con tanta fuerza que, entrándole por entre los ojos, pasó a la otra parte, de manera que aquél vino muerto al suelo. *Cuando el caballero solo vio muerto a uno de sus contrarios, arremetió al tercero con tanto esfuerzo como si entonces comenzara su batalla, pero Felismena le quitó de trabajo, poniendo otra flecha en su arco, con la cual, no parando en las armas, le entró por debajo de la tetilla izquierda y le atravesó el corazón, de manera que el caballero llevó el camino de sus compañeros* (*Diana*, VII, 284, énfasis mío).

Los paralelos con la escena del libro II de asesinato de los salvajes saltan a la vista en los tipos de muerte que imparte la doncella (atravesar corazones y ensartar sesos). La única ruptura que concede Montemayor a la simetría perfecta es el hecho de que don Felis mate al primero de los caballeros, con lo cual preserva el *decorum* de su personaje masculino, que, de lo contrario, terminaría él sí feminizado, completamente identificado con las ninfas del libro II en esta estructura<sup>9</sup>. Sin embargo, es evidente que la destreza bélica de Felismena supera con creces a la de su amado. Ella sola se encarga de los otros dos, como bien había podido encargarse de los tres descomunales salvajes sin recibir ni un rasguño (don Felis, por el contrario, queda herido de muerte). Más aún, le quita de las manos el tercero a don Felis, sin que esto represente un problema para los roles de género de una novela donde la fuente principal de violencia y su legitimidad es siempre femenina.

---

<sup>9</sup> Mujica (1986, 139) nota en el episodio un «unnatural reversal of sex roles». Sin embargo, la superioridad de Felismena no se presenta en la novela como algo problemático que tenga que ser solucionado.



Tanto en la *Diana segunda* de Alonso Pérez (1563) como en la *Diana enamorada* de Gil Polo (1564) volverán a aparecer mujeres de aljaba al hombro, a medio camino entre la doncella guerrera que se encuentra en tales atuendos y lugares por giros inesperados de su peripecia y la inclinación natural de la amazona a las armas. Sin embargo, ni Stella en la obra de Pérez ni Clenarda en la de Gil Polo son mujeres que matan. Más aún, son ellas quienes se encuentran amenazadas de agresión sexual, la primera por el gigante Gorphorosto (*Diana segunda*, I, 126-129) y la segunda por el marinero Bartofano (*Diana enamorada*, I, 114). Sus armas no les sirven para defenderse ni para defender a los demás, nunca las usan, y toda la *attrezzatura* bélica solo cumple la función de erotizarlas. Este proceso es particularmente explícito en la obra de Pérez. Los atuendos de *virgo bellatrix* solo sirven para construir una belleza andrógina y describir, desde la mirada masculina del deseo, el contorno de sus miembros ceñidos por tales indumentos en una huida tan hiperbólicamente sexualizada que deja paralizados a los dos enamorados en la deleitosa contemplación, impidiendo que salgan en defensa de quien, portando armas, no da muestras de valerse por sí misma, como sí lo haría la sin par Felismena de Montemayor<sup>10</sup>:

Como vio la hermosa virgen al fiero Gorphorosto, que así este hombre bestial se llama, comenzó a huir con una increíble ligereza. Y viniendo a pasar por muy junto de donde nosotros estábamos, *juzgamos o ser ninfa disfrazada en rostro de hermoso niño o niño transformado en rostro de bella ninfa, porque ni su hábito era en todo de varón, ni del todo estaba conforme a mujer vestida*. [...] Traía un juboncico tan colorado, que no se puede creer si no que fue teñido con el chermes; *y tan justo por la cintura y pecho*, que parecía ser dotado de entendimiento para por ninguna vía querer apartarse de aquel gentil hermoso cuerpo [...] El ventecico, movido con la presteza de la ligera corrida, *levantaba una delgada faldilla del mesmo color que el jubón*. [...] *Íbanle sonando las flechas que dentro de un carcax de marfil que al izquierdo lado llevaba colgando. El arco que en la izquierda mano tenía, con tres flechas que en la derecha iban, le aligeraban y apresuraban la huida*.

---

<sup>10</sup> El contraste es evidente, pues, como han destacado críticos como Flavia Gherardi (2018, 125, nota 300) en su introducción, Gorphorosto es una figura que se emparenta con los salvajes de Montemayor.

Entrambos a dos, Partenio y yo, vimos a esta soberana virgen, y entrambos a dos quedamos presos de su graciosa vista, como después se vio, aunque no por entonces, *y tan fuera de nosotros, que no tuvimos acuerdo para favorecerla ni librarla de aquel ferocísimo bruto que a las espaldas le iba*, hasta que iba buen trecho, puesto que en muy breve tiempo de nosotros se habían alejado (*Diana segunda*, I, 126, énfasis mío).

Fuera del ciclo diáneo, ni las pastoras ni las cortesanas abandonarán la posibilidad de ejercer la fuerza, pero una constante en estos episodios será su representación como acciones celosas, impulsivas y desordenadas. Se trata de violencias que, en su mayoría, no implican armas ni disfraces, sino manos y uñas, incluso veneno, en el peor de los casos, pero que, por lo general, acaban sin ninguna consecuencia significativa. Este fenómeno lo ilustra perfectamente la pastora Luceria en *Desengaño de celos* (1586), de Bartolomé López de Enciso, dejando clara la concepción misógina de la naturaleza femenina que se impone en los libros de pastores remplazando a la *virgo bellatrix* por la representación de una inferioridad mental (impulsividad) que se ve contenida en los límites de la inferioridad física de los personajes femeninos:

Me pareció que en aquel instante gustara de dar la muerte al que la había escrito [la carta de rechazo y despedida de su amado], aunque yo la recibiera luego, *que esto es propio en las mujeres, acelerarnos tanto que si pudiésemos ejecutar el rigor de nuestra furia haríamos grande daño* (*Desengaño*, IV, fol. 209r, énfasis mío).

En este panorama, no obstante, destacan como raros ejemplares tres casos de doncellas armadas que acaban con la vida de personajes masculinos de manera certera y justificada: Fortuna en los *Diez libros de Fortuna de Amor* (1573), de Antonio de Lofraso, Marfisa en *El pastor de Iberia* (1591), de Bernardo de la Vega, y Celidaura en el segundo tomo de *Esperanza engañada* (1629), de Manoel Fernández Raya. En las tres se abandonan definitivamente los rasgos amazónicos que se manifestaban en las doncellas armadas del ciclo diáneo y están tan lejos del modelo inaugural de Felismena como del de las celosas enamoradas en cuanto concierne al género,

al disfraz y su relación con el ejercicio, alcance y legitimidad del uso de la violencia física en un universo de agresiones mayoritariamente masculinas<sup>11</sup>.

A pesar de su nombre caballeresco, la menos heroica es Marfisa en *El pastor de Iberia*. Esta novela es una de las más violentas del corpus pastoril, no tanto por la cantidad de escenas sangrientas, sino por su gratuidad. En sus páginas se desencadena lo que podría denominarse una «comedia de asesinatos» en la que cada pastor enamorado mata a otro equivocándose sobre su identidad en una estructura de cambio de ropas y malentendidos que no se solucionan a tiempo. En esta serie de enredos, la pastora Marfisa, enamorada de Filardo, cree que este ha sido asesinado y mata al presunto homicida. Su violencia, aunque atrapada en esta comedia de equivocaciones, está motivada dentro de una lógica vindicativa, pues supone estar acuchillando a quien asume que ha acuchillado a su pastor (nótese que es una acción retributiva y proporcional) dando pruebas de una inquebrantable firmeza en una novela en la que las demás pastoras no relucen por esta característica. La venganza de Marfisa alcanza entonces una dignidad trágica que el personaje asume conscientemente y que es la que la lleva a pasar del impulso a la consumación de su plan. Sin embargo, los actos de Marfisa, paradójicamente, no cambian la caracterización de lo que ya se había venido cuajando en las obras de las últimas décadas del siglo XVI como «violencia femenina» ni los estereotipos de género asociados. Su venganza, por un lado, no se da en un heroico combate singular, sino que se ejerce sobre un desprevenido (rasgo que comparte con todos los asesinatos de la trama principal), pero, sobre todo, porque, aunque no se despliega desde el disfraz de varón, resulta masculinizada por la misma pastora que la enuncia como una contravención a su género. Dice así a Filardo, cuando aún no ha descubierto quién es: «la muerte que prometes dar a Lorino ya

---

<sup>11</sup> En la novela de Montemayor, cinco de los once actos violentos de la novela los lleva a cabo Felismena (el 45%), todos contra sujetos masculinos. En el corpus completo de novela pastoril, de trescientos cuarenta y siete acciones violentas, solo treinta y siete son llevadas a cabo por mujeres (el 10,6%), de las cuales solo dieciocho (5%) son contra personajes masculinos. Estos datos pueden ser consultados en Santa-Aguilar (2024).

la dio este brazo que, *aunque femenino*, ayudado de mi dolor se *mostró varonil y robusto*» (*Pastor de Iberia*, III, 239, énfasis mío).

Más matices y riqueza argumental ofrecen Los *Diez libros de Fortuna de Amor y Esperanza engañada*, pues en ellas entrará en juego el disfraz de varón de la mujer que ejerce la fuerza, la segunda identidad que se construye a través de este, y los pasos necesarios para desandar dicho camino en unas estructuras de roles fijos de galanes y damas que no admitirán por mucho tiempo la trasgresión.

En *Los diez libros*, Fortuna (homónima de la hija de Amadís de Grecia) es una pastora «al uso». Es una doncella ocupada en sus amores y buena fama, totalmente ajena al mundo bélico. No aparece engrandecida con el favor de ninguna divinidad, no es una noble dama que haya tenido acceso privilegiado a las armas, ni una virgen cazadora. La protagonista de la obra de Lofraso goza de un amor correspondido con el pastor Frexano, que, sin embargo, se verá estorbado por una serie de impedimentos, entre ellos, el consuetudinario matrimonio forzado que amenaza a la pastora. En este punto es ella quien toma la determinación de dejar las lágrimas y lamentos bucólicos, y propone a su amado un giro inusitado en la novela pastoril<sup>12</sup>: que le traiga ropas de hombre y salgan juntos de la arcadia, ubicada en Cerdeña en esta obra, hacia la península Ibérica, y allí contraigan el deseado matrimonio. Sin embargo, las contrariedades no cesan de acechar a los enamorados: la nave en la que huyen es asaltada por veinte naves turcas y los dos pastores se ven involucrados, de repente, en una batalla naval en la que, a pesar de la desproporción de fuerzas, salen vencedores los cristianos, sin contar a un solo muerto entre los suyos, gracias al favor de la Virgen contra una alteridad religiosa que se presenta como «perros carníceros», «infel canalla estraña», etc. (*Diez libros*, V, 261-268), y cuya sangre corre hiperbólicamente dejando enrojecidas las aguas del Mediterráneo.

En este episodio, Fortuna empuña su cayado pastoril y empieza a derribar turcos, como los demás cristianos, con inusitada valentía, destreza

---

<sup>12</sup> Nótese que hay una inversión en la estructura que siguen las tramas pastoriles y las tramas cortesanas en este género literario, pues son los cortesanos quienes migran desesperados a la arcadia, y allí encuentran solución a sus desdichas.

y fuerza física. Varios elementos, sin embargo, distancian el éxito Fortuna del modelo de Felismena abriendo una vía intermedia en la que la violencia femenina, legítima y certera, cuando se admite, va a implicar necesariamente una masculinización problemática que se resuelve rápidamente en el contraste con una violencia auténticamente masculina que la supera con creces. Lofraso acude al motivo de la mujer vestida de hombre (el motivo K521.4.1.1 del índice de Thompson) y es desde el disfraz que Fortuna ejerce la fuerza. El travestimiento, como bien notó Cull (1989, 327), determina los códigos de acción, tanto así, que la voz poética épica en la que se transforma el narrador en este episodio elige referir sus violencias atribuyéndole el género masculino y el nombre de hombre (Beliseo) bajo el cual oculta su identidad:

Cosa es de notar lo de Beliseo  
cuán animoso se mostró aquel día,  
en l'orlo de la nave allí le veo,  
defendiéndose con gran valentía;  
entre pastores no lo hay ni creo  
tan valiente como allí parecía,  
que con solo en sus manos un cayado  
a golpes muchos turcos ha derribado

No menos se mostraba su Frexano  
¿qué se puede escribir de sus hazañas?,  
con sola media pica en su mano  
traspasó a muchos moros las entrañas (Diez libros, IV, 266-267).

Nótese que no es Fortuna quien derriba turcos, es Beliseo. Sin embargo, el personaje no se termina de masculinizar como agente de la violencia legítima y sus hazañas sangrientas tienen un carácter diferencial frente a las de Frexano, con las que aparecen inmediatamente contrastadas. En primer lugar, es de notar que Fortuna no usa un arma como tal, sino que instrumentaliza su cayado. Por otro lado, tampoco se dice explícitamente que mate: sus agresiones se quedan en un ambiguo «derribar»,

mientras que su enamorado, empuñando media pica, aparece como agente sin matices de un hiperbólico esparcimiento de vísceras ajenas.

Por la misma senda de la mujer disfrazada de hombre en peripecias marinas y lides contra musulmanes volverá a transitar en 1629 Manoel Fernádes Raya. El arco temporal que separa a este autor de Lofraso supera el medio siglo, y, sin embargo, hay varios puntos de contacto significativos. A esta arcadía tardía llega la cortesana Pinarda en una situación que se corresponde con la que lleva a Fortuna y a Frexano a embarcarse: se disfraza de varón para huir con su enamorado de un matrimonio concertado. Sin embargo, no será Pinarda la dama armada de este libro, sino un personaje de una historia que cuenta para entretener a los pastores. La mujer guerrera y sus violencias se han desplazado en esta obra desde un papel protagónico (Felismena, Fortuna, Marfisa) a uno que no solo es secundario, sino que es la ficción que narra un personaje secundario para divertir.

Pinarda cuenta la historia de Celidaura y don Felipe, una vez más, dos enamorados. Don Felipe mata a un rival que resulta ser un caballero principal y, para evitar las consecuencias, huye a Orán. Celidaura, entonces, toma la determinación de vestirse de caballero para ir en busca de su amado, pero la nave en la que se embarca, como la de la obra de Lofraso, se ve envuelta en una batalla naval. Al igual que Fortuna, la disfrazada de Fernádes Raya muestra en el enfrentamiento una valía y destreza bélicas ajenas a la que había sido su caracterización anterior de doncella enamorada sin antecedentes guerreros. En este caso, esta figura sí toma armas propiamente dichas, pues está disfrazada específicamente de soldado (es decir, en este caso se trata del motivo K1837.6 del índice de Thompson); en concreto empuña un montante, y no solo no es opacada por el desempeño de los personajes masculinos, sino que los lidera en la batalla: «hizo tan horrendo estrago que en ella fundaban los cristianos el medio de su buen suceso» (*Esperanza segunda*, II, fol. 69r).

Sin embargo, la desigualdad de fuerzas entre musulmanes y cristianos se impone, trayendo, como consecuencia lógica, la derrota de los últimos.

En este contexto, la peripecia de disfraces e identidades trocadas continúa. Celidaura, considerada el más valiente de los soldados, es llevada al sultán, y la hija de este, Tarifa, se enamora de ella creyéndola un deslumbrante caballero cristiano —estructura tópica que Marín Pina (1989) individúa también en su estudio de las *virgo bellatrix* caballerescas, como Florinda en el *Platir* o Minerva en el *Cristalián*. Allí se las arregla para dar largas a la bella mora y lograr el rescate de su don Felipe, quien también había caído cautivo en otra batalla, hasta que el enredo del amor de Tarifa exige un desenlace que se pacta en términos de una justa con los pretendientes, en la que quien lograra derrotar a Celidaura (Celio) resultaría merecedor de la mano de la bella musulmana. Esta resolución es maquinada por la misma Tarifa, quien, convencida de la destreza bélica de su «soldado», ve en esta condición asegurado el cumplimiento de sus deseos.

Dado el desarrollo de la batalla naval, nada impediría que Celidaura tomara una vez más las armas y saliera vencedora. De todos modos, ya se había destacado como el cristiano más valiente, cuya derrota y prisión se había debido únicamente a una superioridad numérica que ahora queda excluida de las «reglas del juego». Sin embargo, no lo hace y pide a don Felipe, a quien aún no ha descubierto su identidad, que se haga pasar por ella, o, más bien, por su identidad de «Celio», y se enfrente él a los pretendientes<sup>13</sup>. Como es de esperar, don Felipe accede, vence, y entonces Celidaura hace caer todo el teatro de máscaras y compone el final feliz de su unión con don Felipe y de Tarifa con el más fuerte de los musulmanes, Ferrú Arraéz, con quien su padre ya tenía planeado casarla.

Esta estructura, evidentemente, no es la del matrimonio por duelo de la mujer belicosa que analiza Stoppino (2022, 18-57), pero sí acaba en el mismo mecanismo de feminización de quien antes se mostrara invencible con las armas. Celidaura no se batiría con sus pretendientes en esta trama

---

<sup>13</sup> Es de notar que Celidaura, haciéndose pasar por Celio ante su don Felipe, le dice: «Pues sabe, esforzado don Felipe, que desde Argel salí a Orán solo a buscarte por la fama de tu invencible brazo, no para batallar contigo, *que yo me conozco inferior a tus fuerças*, mas para pedirte mercedes» (*Esperanza segunda*, II, fol. 75r, énfasis mío).

de enredos, sino asumiendo un rol de pretendiente (de Tarifa). Sin embargo, lo fundamental, a mi juicio, es que, al no tratarse de una dama de naturaleza guerrera, de una amazona, su feminización no ocurre en la lucha *contra* el amado, sino que se da antes, *frente* al amado. En ausencia de don Felipe, puede ser el más valiente de los soldados; en presencia del mismo, solo puede ser una frágil doncella al uso que no puede tomar las armas ni siquiera contra quienes son inferiores a él.

El giro del personaje de Celidaura en el desenlace de la narración es interesante, pues, en cierto sentido, es una vuelta al esquema de Fortuna/Beliseo, del que parecía distanciarse liderando la contienda naval. La «des-masculinización» en este caso es operada también desde el contraste con el amado. La única diferencia es que su cumplimiento se dilata en la peripecia. La fuerza de Celidaura solo ha podido sobresalir en un contexto donde la violencia masculina es ejercida o por el enemigo o por una masa anónima positiva: «los soldados cristianos». Sin embargo, con don Felipe en escena, esto no puede seguir siendo así, y, para alcanzar el final feliz con su enamorado, Celidaura tiene que volver al rol de la dama dejando al galán la gloria bélica.

El desarrollo de la *virgo bellatrix* en la novela pastoril abre un amplio abanico de posibilidades en el que la relación entre identidad y disfraz resulta vertebrante. La ateneica violencia femenina superior a la de cualquier hombre –amado incluido– garante del orden y la civilización encarnada en Felismena brilla con luz única y propia en el desarrollo del motivo. En contravía de esta propuesta cuaja un modelo anticaballeresco en el que las armas en cuerpos de mujer pierden su fuerza e incluso la posibilidad de dotar de autonomía a las bellas portadoras, y pasan a ser únicamente un elemento hipersexualizador en las dos primeras continuaciones del ciclo diáneo<sup>14</sup>.

Por otro lado, es de señalar que el ocultamiento del sexo femenino como condición de posibilidad del movimiento que señala Marín Pina

---

<sup>14</sup> No me he ocupado de la tercera *Diana* de Tejeda (1629), donde vuelve a intervenir la sin par Felismena, porque sus actuaciones son un calco de las que tenía en la obra de Montemayor, y poco aporta para el rastreo del desarrollo del motivo.



(1989) en la caballeresca solo se entiende en contextos urbanos en los que las doncellas no circulan libremente. En la pastoril temprana se abre entonces una grieta entre el mundo cortesano referido y el pastoril, donde las doncellas van libremente con sus ovejas por los campos. Este condicionante espacial de la identidad y del disfraz se ve claramente en el personaje de Felismena: paje Valerio en la urbe y deslumbrante mujer armada en la arcadia. En general, la convención se mantiene, pero la pastoril va cambiando y el espacio arcádico va siendo poco a poco fagocitado por las dinámicas cortesanas. Lofraso da un paso de gigante en esta dirección. En su novela, la obsesión por la honra, entendida como consideración pública, rige las dinámicas de la arcadia, y no es de extrañar entonces que la pastora protagonista deba vestirse de pastor para huir de su casa<sup>15</sup>. Sin embargo, en el desarrollo del género, la ficción pastoril en la que se enmascaran historias cortesanas va dejando caer el disfraz de la convención bucólica. No habrá más lugar para amazonas y en las dinámicas urbanas en las que se disuelve el género se impondrá el travestismo funcional de la doncella guerrera o simplemente fugitiva.

De la mano de esta necesidad de enmascarar la propia identidad en el disfraz masculino, es de notar que en la pastoril se repiten los esquemas de «desmasculinización» de la dama disfrazada frente al amado estudiados por Stoppino (2022). Sin embargo, el desarrollo pastoril de estas doncellas armadas (Fortuna en la obra de Lofraso y Celidaura en la de Fernández Raya) no las lleva a enfrentarse nunca con sus prometidos / amados / futuros esposos, con lo cual se abre una variante en el tratamiento de este proceso: la «desmasculinización» inmediata de la mujer disfrazada de varón ya no contra, sino simplemente en presencia de sus amados. El choque con la pareja no resulta funcional en estos desarrollos diegéticos. Más

---

<sup>15</sup> Cincuenta y cuatro veces aparece el término «honra» y una «honor» en la obra de Lofraso. Aunque Mujica (1986, 117-119) ve una preocupación por el tema del honor en la obra de Montemayor, es de notar que en esta es sinónimo de virginidad, no de la consideración social que tanto preocupa a los pastores de Lofraso. Nótese también que en Montemayor ya aparecía el travestimiento en la arcadia en el enredo amoroso de Alanio-Ismenia-Selvagia, pero este se daba en medio de una broma –lúcidamente analizada por Cesáreo Bandera (2005, 172-179) desde el deseo mimético de Girard–, mas no como identidad que preserva y abre la posibilidad del desplazamiento en un universo obsesionado por la honra.

aún, su triunfo bélico en presencia del amado empieza a ser un elemento amenazante que se elude destacando que, a pesar de la destreza que pueden mostrar estas mujeres disfrazadas en las peripecias violentas, siempre dejarán a ellos la palma en el campo de batalla.

§

### **Bibliografía citada**

- Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975.
- Bandera, Cesáreo, «*Monda y desnuda*»: *la humilde historia de don Quijote*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- Brioso Sánchez, Máximo y Brioso Santos, Héctor, «Observaciones sobre el episodio de los salvajes en La Diana de Montemayor», *Trivium*, 6 (1994), pp. 77-108.
- Castillo Martínez, Cristina, «El episodio de “Il fonte della prova degli leali amanti”, de *La seconda parte di Platir* (1560) y sus posibles reelaboraciones castellanas», *Historias Fingidas*, 3 (2015), pp. 171-187. DOI: <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/28>>. (cons. 22/06/2025).
- , *Antología de libros de pastores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

- , «*La Diana de Montemayor: un tramo de un largo camino*», *Diablotexto digital*, 9 (2021), pp. 260-281. DOI: <<https://doi.org/10.7203/diablotexto.9.20744>> (cons. 22/06/2025).
- Cravens, Sidney, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Estudios de Hipanófila, Valencia, Chapel Hill, 1976.
- Cull, John T., «Androgyny in the Spanish Pastoral Novels», *Hispanic Review*, 57 (1989), pp. 317-334.
- Damiani, Bruno, *Jorge de Montemayor*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Desengaño* = López de Enciso, Bartolomé, *Desengaño de celos*, Madrid, Francisco Sánchez, 1586. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España U/2940.
- Diana* = Montemayor, Jorge de, *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996.
- Diana enamorada* = Gil Polo, Gaspar, *Diana enamorada*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1988.
- Diana segunda* = Pérez, Alonso, *Los ocho libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*, ed. Flavia Gherardi, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.
- Diez libros* = Lofraso, Antonio de, *Los diez libros de Fortuna de Amor*, ed. Marta Galiñanes Gallén, Roma, Aracne, 2014.
- Esperança segunda* = Fernádes Raya, Manoel, *Segunda parte de la Esperança engañada*, Coimbra, Nicolao Carualho, 1629. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España R/6965.
- Gerber, Clea, «Los estudios sobre prosa del Siglo de Oro: 2020-2023», *Aurea Litterae Ovetenses: Actas del XIII Congreso de la AISO*, ed. Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2024, pp. 173-216.
- Gherardi, Flavia, «Introducción», en *Los ocho libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*, ed. Flavia Gherardi, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.

- López Estrada, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española: la órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974
- Marín Pina, María Carmen, «Aproximación al tema de la “virgo bellatrix” en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94.
- Martín Romero, José Julio, «La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II», *Nueva revista de filología hispánica*, 57/2 (2009), pp. 563-605. DOI: <<https://doi.org/10.24201/nrfh.v57i2.2425>> (cons. 22/06/2025).
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1943.
- Montero Delgado, Juan, «¿Mató Montemayor a Celia?: La historia de Felismena a la luz de sus fuentes», *Hommage à Robert Jammes*, ed. Francis Cerdán, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1994.
- Muguruza, María Isabel, «El pastor en los libros de caballerías: el caso del *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada», *Cuadernos de investigación de literatura hispánica*, 20 (1995), pp. 197-216.
- Mujica, Bárbara, *Iberian Pastoral Characters*, Potomac, Scripta Humanistica, 1986.
- Orduna, Lilia F. de, «El personaje de Felismena en *Los siete libros de La Diana*», *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 347-354.
- Pastor de Iberia* = Vega, Bernardo de la, *El pastor de Iberia*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- Quijote* = Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV centenario, ed. Francisco Rico, San Pablo, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004.
- Santa-Aguilar, Sara, «VIOLENDINGS Violent actions contained in pastoral novels written in Spanish (1559-1633)», UNIMI, Dataverse, 2024. DOI: <[https://doi.org/10.13130/RD\\_UNIMI/PO9DEE](https://doi.org/10.13130/RD_UNIMI/PO9DEE)> (cons. 22/06/2025).
- , *Libros de no poco sobresalto: la economía de la violencia en la novela pastoril española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2025.

Stoppino, Eleonora, *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the Orlando Furioso*, New York, Fordham University Press, 2022.

Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington/London, Indiana University Press, 1955-1958.