



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Modalidades del disfraz femenino en la *Crónica do Imperador Belindro* (I). La aventura de Felisaura y el rey de Inglaterra

Pedro Álvarez-Cifuentes
(Universidad de Oviedo)

Abstract

Se propone una aproximación a las diferentes instancias o modalidades del disfraz femenino en la *Crónica do Imperador Belindro* (o *Ciclo de D. Belindo*), uno de los últimos libros de caballerías escritos en lengua portuguesa y atribuido por la crítica a la condesa da Vidigueira, Leonor Coutinho de Távora (fallecida en 1648). En el universo caballeresco, el disfraz femenino es un recurso literario que permite a las mujeres transgredir los límites de los roles tradicionales y explorar nuevas identidades (Trujillo, 2019). En esta ocasión, analizaremos uno de los relatos intercalados en la Parte I del *Belindro* en el que el disfraz femenino desempeña un papel fundamental, esto es, la aventura de Felisaura y el rey de Inglaterra (Parte I, caps. 32-40), tal vez inspirada en el episodio de Félix y Felismena de *La Diana* de Jorge de Montemayor.

Palabras clave: libros de caballerías, *Belindro*, *Belindo*, disfraz, personajes femeninos.

This paper offers an exploration on the different instances or modalities of female disguise in the *Crónica do Imperador Belindro* (or *Ciclo de D. Belindo*), one of the last books of chivalry written in Portuguese, attributed by critics to the Countess da Vidigueira, Leonor Coutinho de Távora (d. 1648). In the chivalric universe, female disguise is a literary device that enables women to transcend traditional gender roles and explore new identities (Trujillo, 2019). To examine this, this study analyses one of the short stories interwoven into the First Part of *Belindro*, in which female disguise plays a crucial role: the adventure of Felisaura and the King of England (Part I, chapters 32-40), a narrative possibly inspired by the episode of Félix and Felismena in Jorge de Montemayor's *La Diana*.

Key words: *books of chivalry*, *Belindro*, *Belindo*, *disguise*, *female characters*.



«It is the lesser blot modesty finds,
women to change their shapes, than men their minds»
(William Shakespeare, *The Two Gentlemen of Verona*, V, iv, 107-108).

Leonor Coutinho y la *Crónica do Imperador Belandro*

Cuando la portuguesa Leonor Coutinho de Távora, viuda del 4.º conde da Vidigueira y antiguo virrey de la India, Francisco da Gama, falleció en un accidente de la carroza en la que viajaba el 23 de enero de 1648, seguramente dejara inconclusa una singular novela que había estado escribiendo durante las últimas décadas, movida por su afición a la lectura de los libros de caballerías. En efecto, el *Theatro Heroino* de Damião de Froes Perim (1740, II, 281) nos informa de que Leonor Coutinho:

foy tão illustre matrona em discrição, e bellas letras, que escreveo o livro de cavalarias intitulado: *D. Belindo*. Ainda que é de bom gosto, e discreto artifício, não foy impresso; porém corre manuscrito com applauso e usura dos curiosos, fama não vulgar dos eruditos¹.

Su hijo Vasco Luís da Gama (1612-1676), 5.º conde da Vidigueira y 1.º marqués de Nisa, trató de publicar la novela de su madre en Roma en torno a 1650, a través de su agente Vicente Nogueira², pero, con todo, la *Crónica do Imperador Belandro* (también conocida como *Ciclo de D. Belindo*) ha permanecido inédita y presenta diferentes versiones o fases de redacción. A pesar de su carácter incompleto y multiforme, el *Beliandro* fue muy admirado por sus contemporáneos y puede ser estudiado desde variadas perspectivas. Prueba de su popularidad sería la considerable transmisión manuscrita que tuvo, con más de cuarenta copias conservadas hasta nuestros días³.

¹ Sobre las lectoras de los libros de caballerías, ver Marín Pina (1991) y Álvarez-Cifuentes (2017).

² Serafim (2011) ha editado la interesante correspondencia entre el 1.º marqués de Nisa y Vicente Nogueira.

³ Acerca de Leonor Coutinho y el *Beliandro*, véanse Vargas Díaz-Toledo (2007: 64-88 y 2012: 107-144), Álvarez-Cifuentes (2012a, 2016, 2018 y 2020) y Romero (2012a y 2012b). Sobre los libros de caballerías portugueses, puede consultarse también la base de datos dirigida por Vargas Díaz-Toledo (2017).

Las dos primeras partes de la *Crónica do Imperador Beliadro* —uno de los últimos libros de caballerías escritos en lengua portuguesa— datan de la primera mitad del siglo XVII (serían, aparentemente, las escritas por Leonor Coutinho), mientras que, a juzgar por todos los indicios, las partes III y IV son más tardías y habrían circulado en los primeros años del siglo XVIII (Vargas Díaz-Toledo, 2012, 120-124). El relato de las aventuras del príncipe D. Belindo de Portugal y sus compañeros constituye un ejemplo de la vertiente más experimental dentro del género caballeresco, iniciada por Feliciano de Silva en obras como *Lisuarte de Grecia* (1514), *Amadís de Grecia* (1530) o *Florisel de Niquea* (1532), en las cuales prima ante todo el entretenimiento de los lectores (Lucía Megías, 2001, 29-30). Además, la *Crónica do Imperador Beliadro* sería uno de los únicos libros de caballerías que fueron escritos por una mujer: en el caso de la literatura española solo estaría demostrado el caso del *Cristalián de España* de Beatriz Bernal (1545), que ha sido estudiado en detalle por Donatella Gagliardi (2005 y 2010). Los personajes femeninos que recorren las páginas del *Beliandro* son muy numerosos y, lejos de desempeñar un papel secundario en la narración —como simples *damsels in distress* o «damas en apuros»—, suelen convertirse en agentes activos y catalizadores de los acontecimientos; su riqueza y diversidad de representaciones nos permiten analizar la evolución del papel de las mujeres en el universo caballeresco⁴. Isabel Almeida (1998, 362) relaciona este cambio de paradigma con «um desejo de evasão do público feminino, que alimentou parte do comércio destas narrativas», pero también con «um fascínio masculino pela figura da impetuosa e da guerreira, então difundida em vários textos e diferentes géneros literários», como el romancero o los poemas épicos italianos.

En la *Crónica do Imperador Beliadro* encontramos mujeres de fuerte personalidad como la princesa Leridonia de Francia, arquetipo de la *belle dame sans merci* de la tradición medieval. Presentada como la mujer más hermosa del mundo, su belleza se ve acompañada de un orgullo exagerado.

⁴ «Princesa o infanta, la dama protagonista está relacionada directamente con el trono de un reino o de un imperio, puesto que el desenlace final de sus relaciones sentimentales con el héroe conducirá al matrimonio público y con suma frecuencia conllevará la herencia de la corona» (Lucía Megías & Sales Dasí, 2008, 191). Para otros modelos de personajes femeninos, ver, por ejemplo, Haro Cortés (1998), Ortiz-Hernán Pupareli (2003), Trujillo (2006) y Beltrán Llavador (2009).

A lo largo del relato, el melancólico D. Belindo de Portugal –el protagonista de la novela– padece los desaires de Leridonia con una cortesía y una resignación que cautivan de inmediato la atención y la empatía de los lectores. Como la Minerva del *Cristalián de España*, Delfina de Inglaterra encarna en el *Beliandro* el arquetipo de la *virgo bellatrix*, la doncella-caballero, cuya misión es proteger a sus compañeras –las princesas Beliandra, Alcidonia, Floridea, Clarinda, etc.– de la amenaza de gigantes, infieles y otros enemigos del imperio de Grecia⁵. A estas figuras femeninas se suma, además, la emperatriz Lusbea de Grecia, la esposa del emperador Beliandro, representación del ideal de prudencia y ternura materna, en agudo contraste con el temperamento feroz de la sultana de Babilonia, hija del viejo rey de Samarcante, cuyo odio hacia los cristianos la impulsa a urdir una cruel venganza contra la Casa de Grecia. Las hechiceras Dorcina y Grifonia suponen dos caras de una misma moneda: si la sabia Dorcina ejerce el papel de benefactora, guía y hada madrina de los caballeros cristianos, la malvada Grifonia, su opuesta, recurre a la magia negra e invoca los poderes infernales con el fin de aniquilar a sus rivales, aunque las fuerzas del bien siempre acabarán triunfando⁶.

Modalidades del disfraz femenino

En el ambiente pseudo-medieval de los libros de caballerías, generalmente hostil para las mujeres, el recurso al disfraz adquiere un valor significativo como estrategia para desarrollar –o apuntalar– la agencia y la

⁵ Marín Pina (1989, 82) apunta un matiz dentro del tópico de la *virgo bellatrix*, diferenciando la doncella guerrera (aquella «que por circunstancias diversas viste los hábitos de caballero y, encubriendo su propio sexo, practica accidentalmente la caballería») de la amazona (esto es, la «guerrera por naturaleza y educación e inicialmente andrófoba»). Véase también la versión actualizada del artículo (Marín Pina, 2011, 241-263). En el caso del *Beliandro*, no encontramos amazonas propiamente dichas –al estilo de la reina Calafia y las amazonas negras de las *Sergas de Esplandián*– y Delfina responde más bien al tipo de la doncella guerrera, que también se refleja en el personaje de la atormentada Olinda de Moscovia, a la que queremos dedicar una segunda parte de este trabajo. Bognolo (2019 y 2023) y Zoppi (2024) analizan la presencia de las amazonas en la tradición caballeresca italiana.

⁶ Sobre estas y otras mujeres del *Beliandro*, ver Álvarez-Cifuentes (2012b). Almeida (1998, 361-431) y Monteiro (2023) han estudiado la tipología de personajes femeninos que aparecen en los libros de caballerías portugueses.

independencia de los personajes femeninos. La ocultación de la identidad, motivo recurrente en el imaginario caballeresco desde los tiempos del *roman artúrico*, suele operar como desencadenante de la aventura y como elemento generador de tensión dramática o suspense, al introducir una situación de engaño o de simulación de identidad, que tarde o temprano será desbaratada. Del mismo modo, el deseo –o la promesa– de mantener en secreto el nombre propio puede servir como recurso narrativo para explorar los temas de la fidelidad o el sufrimiento amoroso y, a veces, para propiciar equívocos de índole sentimental o sexual, que, con su comicidad, no solo enriquecen la estructura narrativa, sino que también funcionan como contrapeso de otros momentos de excesivo dramatismo.

Para el análisis de las distintas modalidades del disfraz en la *Crónica do Imperador Beliadro*, resulta muy pertinente la propuesta metodológica que aplica Stefania Trujillo en su tesis doctoral de 2019, dirigida por Anna Bognolo y Alberto del Río Nogueras. Trujillo relaciona la temática del disfraz y del juego de las apariencias con los mecanismos de construcción cíclica propios de la trama caballeresca, estudiando en particular la obra de Feliciano de Silva. Así, el disfraz no sería un simple recurso episódico, sino un elemento estructurante de la dinámica narrativa y de la configuración identitaria de los personajes: «las nuevas personalidades del caballero [o de la dama] con las respectivas fases de ocultación y revelación corresponden a fases de apertura o cierre de nuevos segmentos argumentales que hacen avanzar la narración» (Trujillo, 2019, 85).

Así, el disfraz cumple una función estructural clave en la ficción caballeresca, al permitir la multiplicación de aventuras y personajes, así como la introducción de una dimensión escénica o teatral, inscribiendo el juego de identidades y apariencias en una lógica de simulacro que aporta una mayor variedad a las situaciones narradas. Trujillo (2019, 112-130) ha rastreado las raíces del recurso al disfraz, desde la literatura clásica greco-latina (con ejemplos de Eurípides, Aristófanes, Plauto y Terencio) y el índice de motivos folclóricos de Stith-Thompson –vinculándolo, por ejemplo, a la categoría *K. Deceptions* o sus variantes *K1800-K1899. Deception by disguise or illusion* y *K1837. Disguise of woman in man's clothes* y *K1837.6. Disguise of woman as a soldier*– hasta la novela bizantina y la literatura italiana del Renacimiento.

De forma esquemática, y simplificando mucho su análisis, las tres modalidades básicas de disfraz (o simulación de la identidad) que establece Trujillo (2019, 99-101) son las siguientes:

- I. Ocultación de la identidad sin suplantación: el personaje caballeresco esconde su verdadera identidad sin adoptar una nueva, recurriendo para ello a elementos como el yelmo, la máscara o el antifaz.
- II. Invención de una identidad ficticia: el personaje crea deliberadamente una nueva personalidad, con nombre, historia y motivaciones propias, con el fin de alcanzar un objetivo específico; esta nueva identidad tiene que resultar verosímil tanto para otros personajes del relato como para el lector.
- III. Suplantación de la identidad de otro personaje: en este caso, el sujeto asume la identidad de un personaje ya existente en la narrativa, duplicando su figura y generando, con ello, situaciones de ambigüedad, confusión o equívoco.

El disfraz femenino en el *Beliandro*

Si bien en la *Crónica do Imperador Beliadro* son frecuentes los ejemplos de personajes masculinos que recurren al disfraz —caballeros que adoptan la identidad de otros caballeros, pastores o músicos, hechiceros que modifican su apariencia mediante la magia o el engaño, etc.—, en esta ocasión nos centraremos en las distintas formas de disfraz femenino que aparecen en las dos primeras partes de la novela atribuida a la condesa da Vidigueira. En la primera modalidad propuesta por Trujillo —esto es, un personaje que oculta su identidad—, tenemos, por ejemplo, el caso de la pastora Pinaflor, que en realidad es la hija perdida del rey de Navarra y nieta del duque de Cartagena pero que vive en el exilio con su abuelo debido a las circunstancias ilegítimas de su nacimiento. Disfrazada de pastora a pesar de ser una princesa, Pinaflor cautiva el corazón del sultán Aliadux de Babilonia, que acaba por abjurar del islam y convertirse a la fe cristiana para poder merecer su mano. Otro personaje que tiende a ocultar su identidad, por motivos perversos, es la hechicera Grifonia, que, entre varias artimañas, se disfraza

de «ũa velha muito fea e mal-asombrada» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 108)⁷ con el objetivo de raptar a las princesas de Grecia y encerrarlas en el encantamiento del Castillo de la Crueldad.

Si los caballeros llevan la visera del yelmo bajada, las damas –especialmente aquellas que viajan solas o en misión– acostumbran a llevar velos, máscaras o antifaces negros que no solo las protegen del sol y el polvo del camino, sino que les permiten preservar el anonimato e incluso, en determinados casos, disimular su sexo. Antifaces suelen llevar las doncellas mensajeras del sabio Arideo –descritas como «donzelas estrangeiras» o doncellas andantes, que recorren el mundo siguiendo los muchos encargos de su amo⁸– y también la princesa Claricia de Mauritania, enamorada del persa Florimante, con quien asiste de incógnito al Torneo de los Lirios celebrado en Constantinopla (al ser hija de un rey moro, entendemos que tiene que disfrazarse para viajar por tierras cristianas). También con máscara de cuero negro y atuendo y sombrero de peregrina aparece Lusbea, la hija del duque de Bretaña, que viaja acompañada por su viejo mayordomo para conocer de primera mano la renombrada belleza de las princesas de Grecia. El narrador la presenta así:

ũa peregrina airoso na pessoa e bizarra no talhe: o vestido de picote pardo, [o] chapéu da mesma cor cercado de vieiras de aço, camândolas grossas na cinta, luvas negras bem calçadas [e] ũa máscara de courilho negro entretalhada descubriendo o mais branco cristal e uns olhos verdes e fermosos, ũa mina de pérolas na boca que se via (Álvarez-Cifuentes, 2025, 86).

Las máscaras y disfraces también serán frecuentes en la corte imperial, como en la celebración del cumpleaños de la emperatriz Lusbea y en los festejos del baile y mascarada organizados por las princesas en honor

⁷ En este trabajo, citamos el texto a partir de nuestra edición de las Partes I y II de la *Crónica do Imperador Belandro* (Álvarez-Cifuentes, 2025).

⁸ Sobre el papel de las doncellas andantes, ver Marín Pina (2007) y (2010): «Como las mujeres viajeras de la realidad, algunas de estas doncellas andantes cubren su cabeza y rostro con velos, mantos, tocas, mantellinas o antifaces, de esta forma protegen su cara del polvo y del sol a la par que la ocultan para no ser conocidas y evitar males mayores, pues huelga decir que las mujeres por los caminos son todo problemas» (Marín Pina, 2007, 823). Para una versión actualizada de estos trabajos, ver Marín Pina (2011, 267-305).

de la visita de Olinda de Moscovia, que se describen con gran lujo de detalles:

As princezas [...] tinham ordenada ãa máscara. Eram seis as quadrilhas, de seis cada ãa. A primeira era de Leridônia, de encarnado e prata, mantos de velilho, mascarilhas francezas e grandes plumagens. A segunda, de Beliandra, de laranjado e prata. A terceira, de Alcidônia, de azul e ouro. A quarta, Pinaflor, verde e ouro. A quinta, Floridea, nogueirado e prata. A sexta, Delfina, branco e ouro [...] Os violões chamavam às princezas, que saíam com maior alvoroço do que as esperavam, todas tão bizarras, tão bem-vestidas e airosas, que afirma Cornélio Faquião que se não atreve a escrevê-lo em particular porque tudo o que excede à imaginação e a que não chegam os encarecimentos menos o explicam palavras (Álvarez-Cifuentes, 2025, 362)⁹.

En relación con la segunda modalidad establecida por Trujillo –un personaje que inventa y desarrolla una nueva identidad, con una finalidad concreta–, en el *Beliandro* destaca la figura de la mujer disfrazada de hombre, un tipo de travestismo, ampliamente documentado en la literatura caballeresca, que confiere al personaje femenino mayor independencia, libertad de movimientos y hasta más protagonismo en la trama. Tal como ha señalado Carmen Bravo-Villasante (1988), el motivo de la mujer disfrazada de hombre está presente en varias tradiciones europeas, desde los cuentos populares y las sagas escandinavas hasta el *roman courtois*, y reaparece en la *novella* italiana –en autores como Giovanni Boccaccio, Giovanni Francesco Straparola y Matteo Maria Bandello– hasta desembocar en la obra de Joan Timoneda, Miguel de Cervantes y María de Zayas y en el teatro de Lope de Vega, Tirso de Molina o William Shakespeare¹⁰. Además, el travestismo femenino conlleva una dimensión de ambigüedad y

⁹ El gusto por la descripción de la indumentaria de los personajes es común a otros libros de caballerías como el *Palmeirim de Inglaterra* de Morais, como ha estudiado Marín Pina (2013), que defiende que «la narrativa caballeresca atesora un rico guardarropa de gran utilidad para reconstruir [...] la historia de la moda medieval y renacentista» (295). Véase también Flores García (2024).

¹⁰ «Los libros de caballería, con sus doncellas andantes, debieron de contribuir muchísimo a la formación de las mujeres vestidas de hombre. ¡Cuántas veces vemos a las doncellas en peregrinación por regiones remotas en busca de su amante o desleal caballero, y también cuántas las hadas y doncellas guerreras que combaten para proteger y favorecer al campeón predilecto!» (Bravo-Villasante, 1998, 16). Véanse, además, los trabajos de Ashcom (1960) y González Martínez (2004).

transgresión moral, ya que la mujer que adoptaba indumentaria y comportamiento masculino —fuese en las novelas o sobre los escenarios— sugería en el público una forma de libertinaje o de desafío de los roles sexuales normativos.

Un primer ejemplo de travestismo femenino en la *Crónica do Imperador Beliadro* se halla en la figura de Delfina, hermana del rey de Inglaterra, cuya caracterización remite claramente a la tradición de la *virago* caballesca, en la línea de Bradamante en el *Orlando furioso* de Ariosto. A diferencia de otras heroínas que adoptan la identidad masculina por motivos amorosos o como reacción a una afrenta personal —tal como sucede, por ejemplo, con Dorotea en el *Quijote*—, Delfina es educada en el manejo de las armas junto a su hermano y libera a la familia real inglesa de una emboscada tendida por gigantes traicioneros, lo que le vale ser armada caballero por su propio padre. Apadrinada por el sabio Arideo —que es consciente de su importancia en los acontecimientos futuros y en el destino de la ciudad de Constantinopla—, Delfina abandona Inglaterra para recorrer el mundo en busca de aventuras y se presenta disfrazada en la Floresta de las Flores, el palacio de verano del emperador Beliadro, donde propone el reto del Caballero de Marte (o de los Álamos) a los príncipes griegos. Tras la lucha con lanzas, Delfina revela su verdadera identidad y es recibida con gran júbilo por la emperatriz Lusbea y las princesas, y también por el joven Rolindo de Alemania, que se siente irresistiblemente atraído por la guerrera inglesa después de haber sido derrotado por ella en el torneo. En este sentido, cabe destacar que la revelación de la naturaleza femenina escondida bajo las armas masculinas resulta siempre un momento un tanto perturbador para los caballeros, que descubren —muy a su pesar— que han sido vencidos en combate por una mujer, de la que muchas veces caen rendidamente enamorados:

Ambos deram altos os encontros, com que prenderam as lanças nos elmos e, como puxaram rijo, quebraram as correas e saltaram os elmos da cabeça, ficando cubertas as costas do Cavaleiro dos Álamos dos mais louros e fermosos cabelos que podiam ser. Baixaram todos abaixo, onde o de Alemanha achou no parecer daquela senhora a mais apertada prizão para a sua alma. Ficou de modo que foi

cautela a dissimulação para poder encobrir o estado em que se via (Álvarez-Cifuentes, 2025, 88)¹¹.

Delfina no es el único ejemplo de mujeres disfrazadas de caballero, que suelen presentarse bajo un alias o una identidad misteriosa. En la Parte II del *Beliandro* nos encontramos la emperatriz Olinda de Moscovia, sobrina del rey de Francia y prima carnal de la princesa Leridonia. Enamorada de D. Belindo de Portugal tras haber oído hablar de sus hazañas, Olinda se disfraza de Caballero de la Libertad para acudir al Torneo de los Fieles de Cupido. Una vez derrotada en combate por el portugués, Olinda anuncia su nombre y su rango y recibe la bienvenida de los emperadores de Grecia, pero la rusa no será feliz en Constantinopla, al descubrir que D. Belindo está enamorado de su prima Leridonia, y, manipulada por el mago Tíferno, acabará asumiendo la nueva identidad del Caballero de los Diamantes para vengar su orgullo herido —como vemos, Olinda no solo adopta un disfraz masculino sino dos diferentes—. A Constantinopla también acude Gracelinda, la princesa heredera de Niquea y Tartaria, que, instruida en el uso de las armas desde niña, ha adoptado el disfraz de Caballero de las Venganzas (o Caballero de las Margaritas) para enfrentarse a los reyes moros de Hiconia y Bulgaria y contribuir a la defensa de Constantinopla ante el asedio final de los turcos¹². Las fieles doncellas de Delfina, Olinda y Gracelinda también acompañan a sus señoras ataviadas como escuderos e incluso la anciana duquesa de Mantua se viste de amazona para rescatar a su marido de la prisión en que lo ha encerrado el príncipe de Tarento¹³.

Una variante de esta modalidad la constituyen las mujeres que, sin asumir plenamente el rol de caballero, se disfrazan de paje o de escudero para poder recorrer el mundo en libertad, sin ser perseguidas o molestadas,

¹¹ El fragmento recuerda la siguiente descripción de la guerrera Bradamante despojándose de sus armas en el *Orlando furioso* (canto XXXII, estrofa 79): «La donna, cominciando a disarmarsi, / s'avea lo scudo e dipoi l'elmo tratto; / quando una cuffia d'oro, in che celarsi / soleano i capei lunghi e star di piatto, / uscì con l'elmo; onde caderon sparsi / giù per le spalle, e la scopriro a un tratto / e la feron conoscer per donzella, / non men che fiera in arme, in viso bella».

¹² En las Partes III y IV del *Beliandro* surgirá una nueva doncella disfrazada de caballero: se trata de la portuguesa Fidelinda, hija adoptiva del sultán de Egipto y hermana perdida de D. Belindo, que está destinada, por su valor, su virtud y su belleza, a convertirse en la futura emperatriz de Constantinopla.

¹³ Sobre la aventura de la duquesa de Mantua, ver Álvarez-Cifuentes (2019).

como es el caso de Felisaura, la hija del almirante de Inglaterra, cuyo análisis se abordará en el siguiente apartado. Tenemos también algún caso de mujeres que adoptan disfraces femeninos —es decir, que se disfrazan de otras mujeres. Durante su estancia en el Palacio de las Maravillas, las princesas Leridonia, Pinaflor y Alcidonia emplean máscaras y ropajes —«estavam elas aquele dia vestidas da mesma cor, mas de chamalote com alamares de ouro à broca, ferregoulos do mesmo com mascarilhas negras [e] chapéos brancos» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 370)— con el propósito de espiar a los caballeros y jugar con sus sentimientos, bajo las identidades simbólicas de la Señora Desabrida, la Dama Presumida y la Doncella Advertida.

En lo que respecta a la tercera modalidad (III) descrita por Trujillo —aquella en la que un personaje asume la identidad de otro y se hace pasar por él en determinado momento de la narración, lo que implica un equívoco y/o un desdoblamiento de identidad—, no tenemos tantos casos si nos ceñimos exclusivamente a los disfraces femeninos del *Beliandro*. A modo de ejemplo, podemos mencionar a las doncellas de la hechicera Griefonia, que de manera sibilina se hacen pasar por las princesas de Grecia para atrapar a los caballeros cristianos en el encantamiento de la Torre del Engaño —una isla encantada en medio del mar habitada por una sierpe monstruosa—, o al mago Tiferno, un personaje de comportamiento ambiguo, que finge ser una mensajera de la sabia Eritrea para manipular los sentimientos de Olinda de Moscovia y alimentar su desconfianza hacia el emperador Beliandro y los príncipes de la Casa de Grecia.

La aventura de Felisaura y el rey de Inglaterra

Como estudio de caso del uso del disfraz femenino en la *Crónica do Imperador Beliandro*, nos detendremos en el análisis de la aventura de Felisaura y el rey de Inglaterra, que comienza en el capítulo 32 de la Parte I, cuando el sultán Aliadux de Babilonia se separa de sus amigos Rolindo de Alemania y Floranteo de Trapisonda, después de haber socorrido al anciano rey de Francia del ataque de unos gigantes. En el claro de un bosque,

Aliadux escucha unos sollozos y se encuentra con un paje que el narrador describe en estos términos:

Vio com a claridade da lãa um, ao parecer, mancebo, que parecia de dezoito anos, vestido de caminho, mas muito bem-vestido, com um rosto tão mal-empregado naquele trajo que julgou Aliadux que podera fazer inveja às que na corte se tinham por mais fermosas (Álvarez-Cifuentes, 2025, 137).

Con esta escena se da inicio a una de las diez historias intercaladas en las dos primeras partes del *Beliandro*¹⁴. La historia de Felisaura –tal vez inspirada en el segundo libro de *La Diana* de Jorge de Montemayor (1559)– se ajusta al Tipo B de «historias contadas» establecido por Sales Dasí (2001), en las que un personaje secundario, hasta entonces ajeno a la narración, interrumpe la trama para contar su historia personal: con su relato, el personaje pretende despertar el interés, la simpatía o la compasión de los interlocutores, quienes se ven implicados, en mayor o menor grado, en la resolución del conflicto expuesto. Para Sales Dasí (2001, 99), este tipo de historias «no sólo cumple una función informativa, sino que [...] se proyecta [...] hacia el futuro», potenciando la complejidad estructural del texto. Aliadux enseguida se da cuenta de que no se trata de un muchacho sino de una mujer disfrazada y ella le cuenta que se llama Felisaura y es la hija única del almirante de Inglaterra: «Era meu pai a valia d’el-rei e o primeiro no governo daquele reino, a que todos buscavam para as pretenções [e] para os despachos que esperavam. Não era malquisto, porque não era soberbo, e não era mormurado porque era verdadeiro» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 137).

Criada sin apenas contacto con la corte y sus intrigas, Felisaura acude con su madre al torneo celebrado en Londres con ocasión del nombramiento como caballero de la princesa Delfina. En los festejos, el príncipe de Inglaterra —luego rey— queda deslumbrado por la belleza y el recato de la hija del almirante y le regala los trofeos obtenidos en las justas —un acto que anticipa la desigualdad de poder que marcará la relación entre ambos—. A continuación, el enamorado trata de volver a verla a cualquier

¹⁴ Para un recuento de las historias intercaladas en el *Beliandro*, ver Álvarez-Cifuentes (2014).

precio, pero la discreta Felisaura se niega: «Eu, que inocente de seu cuidado passava a vida, não tão livre que me não lembrasse muitas vezes as vantagens que o príncipe fazia a tudo, mas, em considerando a diferença que havia dele a mim, trabalhava por fugir a este pensamento» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 137-138). El viejo rey de Inglaterra muere y su hijo asciende al trono, pero delega el gobierno en su madre, la reina viuda, «de condição muito áspera, muito apaixonada e muito levada de sua opinião» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 138)¹⁵. Como el bíblico Urías, el almirante se ve obligado a partir a la guerra contra los holandeses, tras recomendar a Felisaura que mantenga la honra y el honor de su casa:

Filha, a dor com que me aparto de vós, se não fora devida a que vos quero, parecera-me preságio de vos não tornar a ver. Se isto assi acontecer, lembro-vos que, as mulheres como vós, que as não fazem estimadas os dotes da fortuna senão os procedimentos iguais à qualidade, e que não há maior fermosura que não cuidares que sois fermosa. As obrigações de quem sois são as lembranças com que vos há de amanhecer, e as considerações do que vos deveis a vós são a primeira razão para acertardes no que vos está melhor, que no que vos estimardes é o em que o mundo vos há de avaliar. Seguro vou, no que conheço de vós, e espero que me não engane esta confiança (Álvarez-Cifuentes, 2025, 138).

Como era previsible, el joven rey aprovecha la ausencia del almirante para retomar el contacto con su hija y enviarle cartas por medio de sus *colaços* —los hijos de su nodriza—. Aunque no es indiferente a sus atenciones, Felisaura le responde con firmeza: «Com segura confiança partio meu pai a servir a vossa alteza, crendo que príncipes cristãos não afrontavam vasallos leais. Se se enganou no que esperava de vossa alteza, não se enganará do que fiou de mim» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 139). Ante la resistencia de la doncella, el rey cae víctima de *amor hereos*, una dolencia para la que los médicos no encuentran remedio. La reina madre, que ha oído hablar del talento musical de Felisaura, le ruega que acuda al palacio y cante ante su hijo para tratar de curarlo. Al verla, el enamorado le reprocha su frialdad:

¹⁵ El carácter severo e intransigente de la reina de Inglaterra en el *Belindro* —que poco tiene que ver con la bondad de su hija Delfina— tal vez sea un eco lejano de la visión que se tenía en España y Portugal de Isabel Tudor.

Eu morro só porque vós quereis, e vou contente porque sei que vos faço nisto a vontade. Vós perdeis, que para pôr a vossos pés estimava ãa coroa, e ainda perdeis menos nisto que na adoração com que eu sabia estimar vossos respetos! (Álvarez-Cifuentes, 2025, 140)

Felisaura canta para él, expresándole sus verdaderos sentimientos: «trabalhei por lhe dizer no que cantei o muito que o amava, que em conceitos alheos têm mais desculpa liberdades próprias» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 140)¹⁶. El rey se recupera de su enfermedad y le pide que se case con él y le ofrece la corona de Inglaterra y ella acepta, aunque su padre, que entretanto ha muerto en combate contra los holandeses, tenía previsto casarla con el hijo del duque de Lancaster: «Os reis não são casamenteiros mais que de si! A coroa de Inglaterra vos venho oferecer; quando não merecer porde-la na cabeça, baste-lhe para triunfo alcançar terde-la a vossos pés!» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 141).

Felisaura y el rey de Inglaterra se prometen en secreto¹⁷ pero él, de carácter poco constante, parte a recorrer el mundo y, pasados dos años, llegan noticias a Londres de sus planes de boda con la infanta Lindoniza de Portugal, la hermana del príncipe D. Belindo; Lindoniza ya había sido presentada en el capítulo 21 y sabemos que, aunque su padre quiere casarla con el monarca inglés, ella está enamorada del caballero Rodearte de Navarra. Decepcionada y con el corazón roto, Felisaura decide vestirse de escudero y salir en busca de su enamorado traidor, como explica a Aliadux:

Qual eu fiquei vos não saberão dizer os maiores encarecimentos! Caí sem fala, adoeci de pena, estive frenética, desconfiada dos médicos, e não morri porque tinha que passar a afronta de me ver viva quando me vejo desprezada. E ainda me devia durar o frenesi quando me esqueci das obrigações que me tinha, deixando a casa de minha mai, e parti-me no trajo em que me vedes a buscar a um tirano que me despreza, um rei que me mentio, não para lhe pedir satisfação, mas para ver se, à vista de tais sem rezões, se pode apressar a morte a me livrar de tão grande tormento! (Álvarez-Cifuentes, 2025, 141)

¹⁶ En la «Versión Refundida» del *Belindro*, transmitida por ejemplo por el ms. 1200 del Archivo Nacional da Torre do Tombo, Felisaura entona unas endechas en español, que no aparecen en otros testimonios de la novela.

¹⁷ Sobre el tema del matrimonio secreto en los libros de caballerías, ver Ruiz de Conde (1948).

El noble Aliadux se apiada del dolor de Felisaura y le propone acompañarla a la corte de Constantinopla, donde tanto el rey de Inglaterra como la infanta Lindoniza están presos en un extraño encantamiento. La historia intercalada se interrumpe en este punto, para narrar otras peripecias –entre ellas las aventuras en el viaje de Aliadux y su nuevo escudero, que viaja enmascarado para que nadie pueda reconocerla: «pôz ãa máscara negra com que sempre caminhava» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 142)–, y es retomada casi al final de la Parte I. El emperador Beliandro y toda su corte contemplan el Infierno de Rodearte, que es como se llama el encantamiento, una especie de infierno de enamorados:

Este é o Inferno de Rodearte, onde pagará a culpa de suas inconsideradas entregas, e a princeza Lindoniza pagará a ingratidão com que quer antes conservar-se livre que satisfazer ao amor do príncipe de Inglaterra, e ele e Estanslao defenderão a entrada aos que quizerem libertar aos condenados ao maior tormento, que não poderão ser livres senão pelo cavaleiro que no valor e no amor passe a Rodearte e lhe faça ventagem em ser malsatisfeito e por ãa dama que passe em fermosura e ingratidão a Lindoniza. E tu, cavaleiro que não fores tributário ao amor, não cometas a entrada porque terás certa a morte neste fogo (Álvarez-Cifuentes, 2025, 108).

Felisaura explora la máquina del encantamiento y «como sabia que tinha nele o príncipe de Inglaterra, todas as horas que podia passava junto ao padrão chorando todas as suas desgraças, tão magoada de ver naquela pena ao príncipe como se não estivera tão ofendida dele, que condição foi sempre do amor ter por mais sofríveis as penas próprias que vê-las padecer em quem ama» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 152-153). En el capítulo 39, varios príncipes como Cardiloro de Tebas, Polibio de Macedonia y el gigante mestizo Californio de Roca Partida intentan romper el hechizo sin éxito. Es el turno de D. Belindo de Portugal y Felisaura, aún disfrazada de escudero, se cuela detrás del caballero para tratar de liberar a su amado. D. Belindo supera la prueba del valor y el amor no correspondido y la princesa Leridonia –que sigue tratando con desprecio al portugués– conquista la prueba de la ingratitud, con lo que todo el artificio queda cubierto por las llamas:

Via isto Felisaura e, cuidando o que todos imaginavam, que era que ali se abracariam, se meteo pelas lavaredas com tanto ânimo como se não fora a morrer, como ela se persuadia. Entrada na casa, era o fogo tão grande que com muita pena se podia sofrer, mas ainda assi tomou nos braços o príncipe de Inglaterra, pondo-o salvo no terreiro, custando-lhe grande trabalho porque a carregavam de grandes golpes, mas tudo vence o amor. As princezas e os emperadores estavam espantados da temeridade daquele escudeiro (Álvarez-Cifuentes, 2025, 156-157).

Como vemos, el disfraz masculino le sirve a Felisaura para llevar a cabo una hazaña heroica y salvar a su amado del incendio. El inglés no la ha reconocido y se siente «embaraçado em quem poderia ser o escudeiro que com tanto valor se arrojara no fogo pelo tirar dele» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 157). En el capítulo 40, una vez roto el encantamiento del Infierno de Rodearte, se organizan las bodas del rey de Inglaterra y la infanta Lindoniza, pero Felisaura interrumpe la ceremonia nupcial para revelar su verdadera identidad y presentar la cédula de matrimonio que el inglés le había entregado, amenazando con quitarse la vida si no se restituye su honor:

Acharam revestido o patriarca de Constantinopla e, querendo começar as cerimónias, viram vir rompendo por entre a gente, que era infinita, um escudeiro que todos conheceram ser o que tinha tirado das lavaredas ao príncipe de Inglaterra e, chegando aonde ele estava, disse em voz alta, que pudesse ser ouvida de todos:

— Não me traz a este lugar, príncipe de Inglaterra, nem a esperança de remédio nem a confiança do que vos mereço, nem a fé do que me prometestes nem a razão do que se me deve, nem a presunção do que eu sou. Traz-me só o vir buscar a morte no desengano de que mentio um rei cristão a ãa molher tão honrada que fiou na vossa palavra o que vós não soubestes guardar na lei que me deveis!

E virando-se para os senhores de Inglaterra, em que ela tinha tão honrados parentes, disse:

— Não me desculpo, senhores, de chegar a este lugar neste trajo, porque tudo salvo nesta cédula deste rei que aí estais cazando, sem lhe lembrar o que deve ao comprimento dela, sem considerar que não pode ficar cazado sendo eu viva se não é fiado em que saberei eu morrer por lhe grangear o interesse de tão grande casamento! (Álvarez-Cifuentes, 2025, 161).

Con el consentimiento del emperador Beliandro, y ante los dignatarios ingleses y la corte de Constantinopla, el rey de Inglaterra reconoce públicamente su falta, pide perdón a Felisaura y acepta casarse con ella, diciendo:

Não têm lugar as desculpas aonde o erro está tanto à vista! A emenda não podeis vós deixar de aceitar quando vo-la oferece quem à vossa vista vos soube adorar sempre. Perdoe a senhora Lindoniza, que melhor a sirvo quando a deixo livre para escolher melhor marido que quando lhe dava um tão cego que se esquecia de ãa obrigação tão grande! (Álvarez-Cifuentes, 2025, 161).

La resolución del conflicto amoroso no solo repara el agravio sufrido por Felisaura y reconcilia a los amantes, sino que también permite a la infanta Lindoniza, liberada del compromiso impuesto por su padre, casarse a su vez con su amado Rodearte de Navarra. La anagnórisis del desenlace, por tanto, restablece el orden moral y afectivo y la constancia y la lealtad amorosa de la heroína se ven finalmente recompensadas.

Como apuntábamos, la aventura de Felisaura podría interpretarse como una reescritura de ciertos temas presentes en *La Diana* de Montemayor —uno de los pilares de la literatura renacentista ibérica—, en concreto la historia de los amores de don Félix y Felismena, con la que comparte algunas analogías que sugieren una posible relación intertextual¹⁸. Aparte de la semejanza de sus nombres¹⁹, Felisaura y Felismena tienen muchos rasgos en común —su belleza y su carácter virtuoso²⁰, su deseo de independencia y de justicia en un contexto adverso para las mujeres, el papel de los criados y parientes en el intercambio de cartas amorosas, el recurso al atuendo masculino, etc.—, pero Leonor Coutinho no llegó a reelaborar la continuación del cuento de Montemayor, en la que Felismena, simulando

¹⁸ Cabe destacar que en el capítulo 70 de la «Versión Refundida» del *Beliandro* (ms. 1200 del Archivo Nacional da Torre do Tombo) se citan los famosos versos «Amor loco, ¡ay amor loco! Yo por vos y vos por otro», que la princesa Leridonia reconoce porque «os tinha lidos na *Diana* de Montemayor».

¹⁹ Montero (1996, 104) conjetura que «la alusión que ambos nombres [Félix y Felismena] hacen, por vía etimológica, a ‘felicidad’, sea augurio y garantía de la feliz resolución de la historia».

²⁰ No olvidemos que el universo caballeresco es «um mundo dominado pela beleza, onde os abissais contrastes entre fealdade e graça vincam uma axiologia assente no princípio de que “os sinais de fora pela maior parte arguem a bondade do ânimo” como escreveu João de Barros no *Panegírico da Infanta D. Maria*» (Almeida, 1998, 364).

ser el paje Valerio, ejerce de medianera entre don Félix y su nueva enamorada, Celia, quien, en paralelo, se encapricha del hermoso muchacho²¹.

En la *Crónica do Imperador Beliadro*, la disfrazada Felisaura no se pone al servicio de su amado desleal, sino del sultán Aliadux de Babilonia, y el narrador nunca llega a enjuiciar el comportamiento moral del seductor (que se ha olvidado de ella). Resulta significativo, además, que sea un sarraceno –un personaje *infiel* desde el punto de vista religioso– el que se apiade de la doncella engañada²². El tema de la justicia amorosa es central en ambas historias. Felisaura y Felismena pretenden restaurar el equilibrio y recuperar a sus amados, utilizando el disfraz para salvarlos de un peligro: Felisaura rescata al rey de Inglaterra del Infierno de Rodearte —un suplicio apropiado a sus pecados— y Felismena, amadrinada por la diosa Palas, defiende a don Félix del ataque de unos caballeros felones –en este caso, el galán todavía tendrá que ser curado de sus heridas con un agua mágica proporcionada por la sabia Felicia. En el episodio de Felismena –«una de las partes más valiosas» de una obra tan «variopinta» como *La Diana* (Montero, 1994, 865)–, Jorge de Montemayor parece estar imitando la *Novella* II, 36 de Matteo Bandello (1554)²³ –a su vez basada en precedentes italianos como *La Calandria* del cardenal Bibbiena (1513), que debe mucho a los *Menaechmi* de Plauto, y la comedia *Gli Ingannati* (1531), adaptada en español por Lope de Rueda²⁴. *La Diana* serviría de inspiración para piezas

²¹ Orduna (1982) ha analizado la configuración del personaje de Felismena en *La Diana* de Montemayor. Para Montero (1996, 108), «el motivo de la mujer vestida de hombre, tan difundido en las letras renacentistas, funciona aquí como indicador de que Felismena no se resigna a su suerte, sino que empujada por la fuerza del amor busca su felicidad enfrentándose a las convenciones sociales». Las mismas consideraciones pueden aplicarse al personaje de Felisaura.

²² Sobre maurofobia y maurofilia en la literatura, ver, por ejemplo, García-Valdecasas & Beltrán Llavador (1989) y Benito (2015).

²³ El título de la *Novella* II, 36 de Bandello es «Nicuola innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita da paggio e dopo molti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne». En la jornada II, cuento 9 del *Decamerón* encontramos a Ginevra, otra vengadora disfrazada de hombre: «Bernabò da Genova, da Ambruogiolo ingannato, perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa; ella scampa e in abito d'uomo serve il soldano: ritrova lo 'ngannatore e Bernabò conduce in Alessandria, dove lo 'ngannatore punito, ripreso abito femminile, col marito ricchi si tornano a Genova». Este tipo de historias también serviría de inspiración a María de Zayas para algunas de sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637).

²⁴ La línea argumental básica ya aparece en cuentos populares: «Due sposi o promessi sposi vengono separati dalle circostanze; dopo lunghe traversie e numerosi patemi, l'uno di loro ritrova l'altro, arrivando in tempo per impedire le sue nozze con un/una rivale» (Cerreto, 1980, 21).

como *The Two Gentlemen of Verona* y *Twelfth Night, or What You Will* de Shakespeare, en las que el disfraz femenino y el intercambio de identidades también juegan un papel fundamental²⁵.

Conclusiones: los motivos del disfraz

Para concluir, cabe preguntarnos: ¿cuál es la motivación que tiene el recurso del disfraz femenino en la *Crónica do Imperador Belandro* y, en particular, en la historia intercalada de Felisaura y el rey de Inglaterra? En su estudio de las novelas de Feliciano de Silva, Trujillo (2019, 197-199) identifica una variada serie de motivos que persiguen los personajes al esconder su identidad: se trata de motivos de tipo romántico, religioso, estratégico, económico, patriótico, etc.²⁶. Resulta evidente que el tema literario del disfraz admite enfoques muy diversos. Por ejemplo, al analizar las comedias de Shakespeare en clave de género, Catherine Belsey (1985, 180) observa que «even when it reaffirms patriarchy, the tradition of female travestism challenges precisely by unsettling the categories which legitimize it».

En la obra de la condesa da Vidigueira, una de las razones principales para el uso del disfraz es el deseo de venganza, o de justicia. La emperatriz Olinda de Moscovia adopta la identidad primero de Caballero de la Libertad y luego de Caballero de los Diamantes para vengar su orgullo herido por los supuestos desplantes de D. Belindo y los príncipes griegos: «contentíssima das armas se levantou Olinda e se começou a armar, que não queria dilatar a vingança quando se julgava ofendida de si própria» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 364). Aquí, el disfraz funciona como un medio para distanciarse emocionalmente y, en última instancia, como un instrumento de violencia simbólica. La hechicera Grifonia y sus doncellas maléficas

²⁵ Sobre las posibles fuentes de Shakespeare, ver Duque (1991, 49-80 y 132-147). Hay otras piezas de Shakespeare aparentemente basadas en historias caballerescas, como *As You Like It* o *The Winter's Tale* (Duque, 1991).

²⁶ «Fuite ou quête, l'adoption de l'habit masculin préside à la réunion de ce qui a été disjoint, aux épreuves, mais aussi à la liberté et aux aventures sentimentales en plein air en rupture avec la condition de recluse de la femme dans le système de lignages agnatiques que s'installe en Europe occidentale à partir du douzième siècle» (Delpech, 1986, 64).

también recurren al disfraz para tratar de seducir a los caballeros y llevar a cabo sus planes de destrucción de la cristiandad. Felisaura, por su parte, utiliza el hábito de escudero para reclamar justicia, exigiendo que sean reconocidos sus derechos matrimoniales, y confiesa al sultán Aliadux que prefiere morir antes que vivir deshonrada: «Convosco irei onde me levar-des, não a procurar vinganças, mas a ver se pode acabar de ter fim ãa vida tão mofinal» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 142).

Otro motivo para recurrir al disfraz es el deseo de disimulo o de seguridad fuera del entorno protegido de la corte. Las damas del *Beliandro* emplean antifaces, mascarillas o trajes masculinos durante sus viajes para pasar desapercibidas y poder recorrer el mundo con mayor libertad, como hace Felisaura cuando parte en busca del rey de Inglaterra o la mauritana Claricia, ambas empujadas por la fuerza del amor: «o ver ãa senhora daquela qualidade naquele traje era muito para espantar, mas não lho confessavam, [...] porque conheciam que não há força humana que resista às do amor» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 322). Aunque no es exactamente una *virgo bellatrix* como Delfina o Gracelinda, Felisaura demuestra su valor al rescatar a su amado de las llamas del Infierno de Rodearte y, al igual que la Felismena de Montemayor, nos lleva a replantearnos el estereotipo de la doncella pasiva y desamparada. El disfraz también se utiliza para experiencias amorosas o intrigas sentimentales y se vincula a las prácticas cortesanas de cortejo y galanteo, como en las fiestas y mascaradas de Constantinopla o en el Palacio de las Maravillas, donde las damas adoptan identidades falsas para provocar y jugar con los sentimientos de sus enamorados. Analizando las posibilidades dramáticas del *Primaleón* (1512), en el que el príncipe Don Duardos se hace pasar por hortelano para acceder al jardín secreto de su amada Flérida, M.^a Carmen Marín Pina (2001, 272-273) concluye que en los siglos XVI y XVII «el disfraz por amor resulta una fuerza transgresora de los códigos sociales y morales, una exteriorización de la locura amorosa, y plantea [...] el grave conflicto del amor por la persona y no por la condición». Como explica el propio D. Belindo durante la visita al Palacio de las Maravillas, «as máscaras desculpam as demazias» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 375).

En definitiva, el disfraz, ya sea masculino o femenino, es un recurso común y sumamente productivo en la literatura caballeresca. Para Trujillo

y otros investigadores, el travestismo de los personajes cumple un propósito lúdico y, al mismo tiempo, estructural: en efecto, la contraposición entre realidad y apariencia no solo pone en marcha un juego de intriga y ambigüedad sexual, sino que también impulsa la acción narrativa de la *Crónica do Imperador Belialandro*. Además, el disfraz sirve de excusa para introducir historias secundarias en la trama principal, como el desafío del Caballero de Marte, el exilio de Pinaflor entre los pastores o la aventura de Felisaura y el rey de Inglaterra. Almeida (1998, 414) considera que, en los libros de caballerías portugueses, el aprovechamiento de las potencialidades del disfraz «é ainda moderado, sem os grandes desdobramentos, equívocos e espantosos reconhecimentos que deliciariam gerações de espectadores da comédia [...] ao longo do período barroco». Sin embargo, está claro que cada vez que un personaje se disfraza o asume una identidad fingida —especialmente si es una dama con la cota de malla o las calzas ajustadas de un caballero— se genera un suspense que atrapa y deleita al público.

Bibliografia citada

- Almeida, Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e, *Livros portugueses de cavalaria, do Renascimento ao Maneirismo*, tesis doctoral, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1998.
- Álvarez-Cifuentes, Pedro, «¿Belindo o Belandro? La fijación del título de la *Crónica do Imperador Belandro*», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 15 (2012a), pp. 33-46. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.15.2083>> (cons. 10/05/2025).
- , «Personagens femininas da *Crónica do Imperador Belandro*: um catálogo de ilustres mulheres», en *Narrativas do Poder Feminino*, ed. Maria Jose Lopes, Ana Paula Pinto, António Melo, Armanda Gonçalves, João Amadeu Silva y Miguel Gonçalves, Braga, Aletheia – Universidade Católica Portuguesa, 2012b, pp. 307-314.
- , «Grandes y pequeños: microestructuras narrativas en la *Crónica do Imperador Belandro*», *Archivum. Revista de Filología*, LXIV (2014), pp. 27-44. URL: <<https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/10309/10171>> (cons. 05/05/2025).
- , «En torno a la autoría de la *Crónica do Imperador Belandro*: la hipótesis sobre Francisco de Portugal», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 4/1 (2016), pp. 5-28. DOI: <<https://doi.org/10.14643/41A>> (cons. 05/05/2025).
- , «Lectoras de Ulixia. La recepción femenina de los libros de caballerías en Portugal», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 20 (2017), pp. 11-24. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.20.11228>> (cons. 05/05/2025).
- , «Apuntes para una biografía de la condesa da Vidigueira», en *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio*, coord. Yolanda Romano Martín y Sara Velázquez García, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, pp. 339-352.

- , «La guerra de sucesión de Mantua: ¿una fuente de inspiración para la *Crónica do Imperador Beliadro*?», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, ed. Isabella Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilegua, 2019, vol. II, pp. 1301-1311.
- , *La Crónica do Imperador Beliadro: edición y estudio del ms. ANTT 875*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2020.
- (ed.), *Leonor Coutinho de Távora: Crónica do Imperador Beliadro. Partes I e II*, Madrid, Sial Pigmalión, 2025.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. Cesare Segre y M.^a Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002, 2 vols.
- Ashcom, Benjamin B., «Concerning “La mujer en hábito de hombre” in the *Comedia*», *Hispanic Review*, XXVIII-1 (1960), pp. 43-62.
- Beltrán Llavador, Rafael, «Cinco mujeres activas en el *Tirant lo Blanc*: contra el estereotipo de la sumisión amorosa en el libro de caballerías», en *Amadís y sus libros: 500 años*, ed. Aurelio González y Axayácatl Campos García-Rojas, México, El Colegio de México, 2009, pp. 241-276.
- Belsey, Catherine, «Disrupting sexual difference: meaning and gender in the comedies», en *Alternative Shakespeare*, ed. John Drakakis, London, Methuen, 1985, pp. 166-190.
- Benito, Ana I., «La ubicua presencia del moro: maurofilia y maurofobia literaria como productos de consumo cristiano», en *Disobedient Practices: Textual Multiplicity in Medieval and Golden Age Spain*, ed. Anne Roberts y Belén Bistué, Newark, Juan de la Cuesta, 2015, pp. 103-128.
- Bognolo, Anna, «El tema de las amazonas en las continuaciones italianas de los Palmerines», en *Literatura medieval hispánica. Libros, lecturas y reescrituras*, coord. M.^a Jesús Lacarra, San Millán de la Cogolla, Cilegua, 2019, pp. 151-167.
- , «Las mujeres guerreras en los libros de caballerías y la tradición italiana: las amazonas del *Esferamundi de Grecia*», en «Un libro muy gracioso y muy alto en toda la orden de caballería». *Estudios sobre la ficción caballeresca del Renacimiento*, ed. M.^a Rosario Aguilar Perdomo y Mario Martín

- Botero García, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2023, pp. 223-246.
- Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Mayo de Oro, 1988.
- Cerreta, Florindo (ed.), *La Commedia degli Ingannati*, Firenze, Leo S. Olshki, 1980.
- Delpech, François, «*La doncella guerrera: chansons, contes, rituels*», en *Formas breves del relato*, coord. Yves-René Fonquerne y Aurora Egido, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.
- Duque, Pedro J., *España em Shakespeare*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1991.
- Flores García, Andrea, «Indumentaria, tocados, ornamentos, vestimenta guerrera y mágica en la literatura caballerescas», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 27 (2024), pp. 177-187. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.27.30048>> (cons. 03/05/2025).
- Gagliardi, Donatella, «“Femina composuit”. Ficciones caballerescas de autoría femenina, del *Palmerín de Olivia* al *Cristalián de España*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 8 (2005), pp. 33-58.
- , *Urdiendo ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- García-Valdecasas, Amelia; Beltrán Llavador, Rafael, «La maurofilia como ideal caballeresco en la literatura del XV y XVI», *Epos. Revista de Filología*, 5 (1989), pp. 115-140.
- González Martínez, Dolores, «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Francisco Domínguez Matito y M.^a Luisa Lobato López, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2004, pp. 905-916.
- Haro Cortés, Marta, «La mujer en la aventura caballerescas: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán Llavador, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 181-217.
- Lucía Megías, José Manuel, *Antología de los libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

- Lucía Megías, José Manuel & Sales Dasí, Emilio José, *Libros de caballerías castellanos*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2008.
- Marín Pina, M.^a Carmen, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94.
- , «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino», *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 129-148.
- , «El *Primaleón* y la comedia *El príncipe jardinero* de Santiago Pita», en *Fechos antigos que los cavalleros en armas pasaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 267-284.
- , «La doncella andante en los libros de caballerías españoles: antecedentes y delimitación del tipo», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coord. Armando López Castro y M.^a Luzdivina Cuesta Torre, León, Universidad de León, vol. II, 2007, pp. 817-825.
- , «La doncella andante en los libros de caballerías españoles: la libertad imaginada (II)», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 16 (2010), pp. 221-239. URL: <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/16>> (cons. 03/05/2025).
- , *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Diputación de Zaragoza, 2011.
- , «Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 16 (2013), pp. 295-324. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.16.3338>> (cons. 03/05/2025).
- Monteiro, Pedro, «Donas, casadas e viúvas na literatura cavaleiresca portuguesa: entre o exemplo, os gestos e a emotividade», *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes*, 23 (2023), [en línea]. DOI: <<https://doi.org/10.4000/atalaya.6522>> (cons. 28/04/2025).
- Montero, Juan, «¿Mató Montemayor a Celia? La historia de Felismena a la luz de sus fuentes», en *Hommage à Robert Jammes*, coord. Francis Cerdán, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. III, pp. 865-874.

- (ed.), *Jorge de Montemayor: La Diana*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Orduna, Lilia E. Ferrario de, «El personaje de Felismena en *Los siete libros de la Diana*», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Eugenio de Bustos Tovar, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. II, pp. 347-354.
- Ortiz-Hernán Pupareli, Elami, «Hacia una tipología de los personajes femeninos en los libros de caballerías hispánicos (a propósito de la *Antología de libros de caballerías castellanos*, editada por José Manuel Lucía Megías)», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 6, 2003 [en línea]. URL: <<https://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.6/art.resena.elami.htm>> (cons. 27/04/2025).
- Perim, Damião de Froes, *Theatro Heroino. ABCedario historico, e catalogo das mulheres illustres em armas, letras, açoens heroicas e artes liberais*, Lisboa, Officina de Musica de Theotonio Antunes Lima, 1740, 2 vols.
- Romero, Nanci, «*Crônica do Imperador Beliadro de Grécia* ou *História Grega do Imperador Beliadro*: uma revisão dos manuscritos», en *E Fizerom Taes Maravilhas... – Histórias de Cavaleiros e Cavalarias*, coord. Lênia Márcia Mongelli, Cotia – São Paulo, Ateliê Editorial, 2012a, pp. 415-428.
- , «*Crônica do Imperador Beliadro de Grécia* ou *História Grega do Imperador Beliadro*: uma proposta de estema», en *Estudios de Literatura Medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero, Murcia, Universidad de Murcia, 2012b, pp. 845-854.
- Ruiz de Conde, Justina, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, 1948.
- Sales Dasí, Emilio José, «Las “historias contadas” en el libro de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 7 (2001), pp. 97-110. URL: <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4358>> (cons. 28/04/2025).
- Serafim, João Carlos Gonçalves, *Um diálogo epistolar: D. Vicente Nogueira e o Marquês de Nisa (1615-1654)*, Porto, Afrontamento, 2011.
- Trujillo, José Ramón, «Mujer y violencia en los libros de caballerías», *Edad de Oro*, 26 (2006), pp. 249-313. URL:

- <<https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2006-25/67>> (cons. 27/04/2025).
- Trujillo, Stefania, «Yo soy tú, y tú eres yo». *Disfraz, metamorfosis y duplicación en los libros de caballerías de Feliciano de Silva*, tesis doctoral, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2019.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio, *Estudio y edición crítica del Leomundo de Grécia, de Tristão Gomes de Castro*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- , *Os livros de cavalarias portugueses dos séculos XVI-XVIII*, Parede, Pearl-books, 2012.
- (dir.), *O Universo de Almourol. Base de dados da matéria cavaleiresca portuguesa dos séculos XVI-XVIII*, 2017. URL: <<https://parnaseo.uv.es/UniversoDeAlmourol/>> (cons. 28/04/2025).
- Zoppi, Federica, «La vestimenta de las mujeres guerreras y de las amazonas en los libros de caballerías italianos», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 27 (2024), pp. 301-323. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.27.30091>> (cons. 28/04/2025).