

La mujer diablo en la narrativa caballeresca: aproximación y variaciones

Almudena Izquierdo Andreu^{*}
(Universidad de Salamanca-IEMYRh)

Abstract

Este artículo se centra en la figura de la mujer diablo en la literatura caballeresca castellana medieval. Se sintetizan los orígenes y desarrollo medievales de la mujer como disfraz demoníaco que tienta y atrae a los hombres mediante el atractivo erótico, y se examinan tres textos: el *Libro del caballero Zifar*, el *Tristán de Leonís* y el *Amadís de Gaula*, que se sitúan en una etapa previa al surgimiento del libro de caballerías castellano. Por último, se plantea la posibilidad de si la figura de la mujer diablo ha sobrevivido en el libro de caballerías castellano o si ha desaparecido frente a otros tipos femeninos situados también al margen de la sociedad.

Palabras clave: mujer, diablo, caballeresca, literatura, Edad Media.

This article focuses on the depiction of the female devil in medieval Castilian chivalric literature. Synthesising the medieval origins and development of women as a demonic disguises that tempts and attracts men through its erotic appeal, it examines three texts situated in a stage prior to the development of the Castilian chivalric romances: *Libro del caballero Zifar*, *Tristán de Leonís* and *Amadís de Gaula*. Finally, it considers whether the figure of the female devil survived in the Castilian chivalric romances, or whether it disappeared in the face of other female types also situated on the margins of society.

Keywords: woman, devil, chivalry, literature, Middle Age.



^{*} Este trabajo se vincula a los objetivos del contrato postdoctoral propio de la USAL. Programa IIa (Ref. POSDOC2023_A_USAL32) del proyecto «El legado historiográfico de Alfonso X (II): fuentes, influencias y lecturas (LEHIAL II)», ref. PID2021-127417NB-I00 (IP: Francisco Bautista Pérez), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y al grupo de investigación «Sociedad y literatura entre la Edad Media y el Renacimiento» (Ref. UCM 941032) de la Universidad Complutense de Madrid.

1. Introducción

La figura del diablo es una constante a lo largo de la prosa de ficción medieval y, por extensión, en la narrativa caballeresca. De forma general, se produce una identificación del ente demoniaco con el enemigo natural al que debe enfrentarse el caballero. Esto se debe a un proceso de afirmación cultural en el que el héroe encarna una serie de valores cristianos, lo que provoca que los seres demoniacos representen, de manera simbólica, una forma de antagonistas en las obras. Así, los diablos cumplen con una función sociológica de adversarios al no existir como una realidad ontológica sino psicosocial, es decir, se convierten en los oponentes que han traicionado los valores cristianos o que se han desajustado respecto de la norma y viven al margen de la sociedad¹. En este punto, entra en juego la posibilidad de la variación del aspecto físico del diablo, que cambia a voluntad. Esto se debe a su capacidad para tentar y seducir al hombre, para lo que se basa en su carácter proteico, por lo que consigue tomar las apariencias más variopintas para conseguir su objetivo de agente de seducción. La apariencia de hermosa dueña y doncella es uno de sus favoritos, dado que le permite tentar al caballero a partir de la seducción erótica aprovechando los momentos de debilidad (Carmona, 2003, 28).

Por todo ello, a lo largo de este trabajo, pretendo analizar la figura de la mujer diablo en la narrativa caballeresca medieval. No se trata de un tipo misterioso, pues desde inicios de la Edad Media ya se identifica la figura del diablo con la fémina, en concreto, a través de la mujer tentadora. Sin embargo, me interesa ver aquí la ligazón que puede plantearse con el mundo demoníaco o, si es posible, la consideración de estas mujeres como «diablos», incluso por las artes que emplean. La clave está en analizar estas figuras femeninas que se consideran corruptoras de los hombres y se relacionan con una naturaleza demoniaca, aunque sea simplemente de forma figurada (una mención o un recuerdo). Para ello, tras un breve panorama cultural de la mujer diablo en la literatura medieval, se examinan las escenas de los demonios tentadores en el *Libro del Caballero Zifar* (en adelante

¹ La figura del diablo se desarrolla con intensidad en la Edad Media para pasar de una idea metafórica a una bestia inmundada con una representación figurativa detallada que encarnaba el pecado como sintetiza Muchembled (2004, 21-51) y Russell (1984, 209-212).

LCZ), que se corresponden con los episodios del Caballero Atrevido y de Roboán; tres pasajes de la leyenda de Tristán, con atención a la versión del *Tristán de Leonís* (1501), y una escena del Libro I del *Amadís de Gaula*, antes de apuntar brevemente el desarrollo del tipo en el libro de caballerías. La intención es mantener el enfoque en una temporalidad medieval para sentar las bases sobre las que se desarrolla esta figura en el libro de caballerías y reflexionar sobre los cambios producidos.

Antes de analizar los pasajes seleccionados, debemos partir de la consideración de la mujer en la Baja Edad Media y su vinculación con el mundo del engaño, la corrupción y, por extensión, el hecho de considerarse una máscara demoniaca. Durante la Edad Media se esgrimieron diversos argumentos de origen fisiológico, filosófico y jurídico para defender la demonización de la mujer. De hecho, la máxima aristotélica proclama a la mujer como ser imperfecto e inferior al hombre; del mismo modo, el ascetismo cristiano (defendido por Tertuliano) consideraba al cuerpo femenino un símbolo del mal, lo que permitió difundir una imagen de la mujer como ser peligroso (Paz Torres, 2015, 326). A ello se suman las opiniones de los Padres de la Iglesia como San Juan Crisóstomo, San Antonino o San Jerónimo para quienes la mujer es la fuente de todo pecado (González, 1991, 30).

A la hora de hablar de la mujer diablo, esta se identifica con la figura del súcubo en la que Satán adopta la apariencia de una mujer hermosa; por lo tanto, se trata del propio demonio metamorfoseado. La asociación de la imagen de mujer se relaciona con la debilidad de su sexo, frente al hombre. La mayor ligazón del diablo con el cuerpo femenino se debe a la proyección de las féminas con la imagen libertina y sensual, junto con su debilidad frente a las seducciones infernales, lo que las hace fáciles presas de la lujuria (Ortiz, 2022, 51). Entre sus representaciones más populares, se halla la lucha del hombre contra el mal, simbolizado en una mujer (imagen de origen bíblico), como se aprecia en las representaciones de la serpiente tentadora. Entre las escenas más habituales se cuelan las *Tentaciones de San Antonio*, obra de San Atanasio originaria del siglo IV y que, posteriormente en el siglo XIV, alcanza su forma definitiva y pasa al imaginario colectivo artístico. Precisamente, una de las tentaciones de San Antonio representa al diablo corporeizado como una bella mujer, que encarna el

mal contra el que lucha y se resiste el santo a modo de prueba, y que ha dejado a San Antonio como un símbolo de la resistencia frente al acoso sexual de la mujer lujuriosa (Vázquez Jiménez, 2020, 94-95; Ortiz, 2022, 55). Esta escena se muestra también en la Cantiga 74 de Alfonso X (Paz Torres, 2015, 335), lo que prueba la popularidad de la leyenda.

El origen de esta figura en la Edad Media radica en la propia misoginia con la proliferación de ciertas representaciones del demonio en forma de mujer, en paralelo a la presencia de la bruja o de la mujer hereje. Esto conecta, asimismo, con la idea de la «mala mujer» que se presenta como un instrumento del diablo para tentar a los hombres y hacerles caer en el pecado, en la misma línea que las figuras de la mujer-serpiente o las sirenas. Lo que se busca es enlazar el pecado y las fuerzas diabólicas con la representación simbólica negativa de la mujer (Val Valdivieso, 2005, 25 y 40), además de un aspecto que contraste con la fealdad monstruosa y grotesca con la que se representaba al diablo en la Baja Edad Media (Russell, 1984, 210-211). La relación se establece entre la tentación erótica y la figura diabólica, que aparece ligada, de forma inseparable, al de la mujer bella. En opinión de Maillet Aránguiz (2024, 50-51), la idea negativa de la mujer durante el periodo medieval se debe a su vinculación con el demonio, pero sin que llegue a producirse una identificación plena. En esa línea, la belleza femenina, potenciada por la lujuria y la seducción, se convierte en el instrumento principal para la tentación que protagonizaría la mujer. Así, la hermosura, asociada con lo femenino, se convierte en el símbolo de la tentación y de la lascivia; por ello, los demonios se sirven de la mujer o de la imagen femenina para obtener sus objetivos. Esto quiere decir que la relación entre el demonio y la mujer se realiza mediante elementos como la belleza y la seducción, de forma que la sexualidad femenina era vista como un aspecto pecaminoso y, a menudo, demonizado, como sucede a muchas de las tentadoras de la narrativa caballeresca.

De hecho, una de las características más llamativas de la mujer diablo es la belleza de la que se sirven para seducir a los caballeros. En este sentido, Orsanic, partiendo de las teorías de Minut, diferencia entre la belleza sediciosa, la belleza remilgada, que ella renombra como belleza libre, y la belleza religiosa. Mientras que la primera será la propia del escándalo y enlaza con personajes como prostitutas, la última es aquella que identifica

belleza interior con exterior, y se corresponde con la dama propiamente de la historia. Para este trabajo, el interés reside en la belleza libre que, si bien Minut la tildaba de peligrosa, al ser la apariencia engañadora, Orsaníc (2014, 96) la identifica con la libre elección de la dama, es decir, aquellas situaciones en las que la doncella o dueña toma la iniciativa sexual, y que muchas veces se corresponde con cierta alteridad en el personaje: la amazona, la pagana, etc. Su intención también es la de convertirse en una distracción para el caballero y atraerlo para que cumpla con sus deseos.

La identificación de la mujer tentadora con el mismo diablo, aunque parte de la concepción más negativa dentro de la misoginia medieval, no resultaba nada extraña y se encontraba también en ejemplos plásticos como sucede en la tentación diabólica representada en un capitel de la iglesia de la Madeleine en Vézelay, datado del siglo XII, donde Satanás ofrece una mujer a San Benedicto, que resulta ser intercambiable con el propio demonio. En este caso, sin ser el mismo tipo, la fémina conecta irremediabilmente con la mujer serpiente, representante del mal; de hecho, una de las representaciones plásticas más conocidas de época medieval recoge la imagen de la serpiente con cabeza de mujer que entrega a Eva el fruto prohibido. De este modo, la representación del sexo femenino se carga de culpabilidad, hasta el punto de que, a finales de la Edad Media, los demonios se representan con senos femeninos, uniendo íntimamente ambas figuras (Kappler, 1986, 296-299). Ello contribuye a que la tríada formada por Diablo-Mujer-Monstruo se instale en el imaginario simbólico y forme un constructo de tinte demoníaco, hasta convertirse en uno de los seres malditos por la Iglesia al ser símbolo de la sexualidad tentadora y maléfica (Adán Lledín, 2020, 74 y 79).

Es justamente en este periodo que nacen, por ejemplo, los relatos medievales de la mujer serpiente, lo que liga al género femenino ya en cuerpo a la propia serpiente diabólica y tentadora, y refuerza la idea de la mujer diabólica que seduce a los hombres. Esto impulsa una literatura con propósito moral y didáctico para alertar sobre los peligros de la mujer traicionera. Prueba de ello es que, en las últimas décadas del siglo XIII, surge la historia de Melusina, la mujer serpiente, que tiene como origen la figura del hada, y condensa ella misma rasgos tanto positivos como negativos (Mérida Jiménez, 2006, 228-230).

Dejando de lado a la mujer serpiente, en el siglo XIII la mujer se consideraba un ser imperfecto, incompleto e, incluso irracional, en oposición al hombre que representaba lo contrario dentro del esquema dual que comparten. Ramon Llull en su *Libro de la Orden de caballería* decía que la belleza de la mujer era un síntoma de su naturaleza engañadora, por la que lo relacionaba con la falsedad (Llull, 1986, 240). Se genera así un binomio de atracción/repulsión hacia el sexo femenino pues puede ser la perdición del hombre y conducirlo a la desgracia (Orsanic, 2014, 91)².

Llegados al libro de caballerías, la figura de la mujer diablo se terminaría por unir al tipo, ya estudiado, de la dueña y doncella seductora, así como la dama vengativa, es decir, el tipo de mujeres arduas e intrépidas que se mueven fuera de la norma social establecida para las féminas, como son también las Amazonas o, incluso, las hechiceras. Si bien no se trata de una identificación íntegra como sí sucede en los textos medievales, la conexión se establece mediante los personajes femeninos que viven al margen de la norma social³. Asimismo, no podemos pasar por alto la figura de la doncella y dueña seductora muy bien trabajadas por Aguilar Perdomo (2004). Según la investigadora, el tema de la doncella requeridora es amplio y variado, y para su análisis es necesario tener en cuenta las circunstancias en las que se produce la seducción, así como las estrategias de las féminas e, incluso, las consecuencias a las que se exponen (Aguilar Perdomo, 2004, 6). En los casos que planteamos a continuación, no hay un motivo de venganza ni de amenaza que active el requerimiento amoroso; se trataría más bien del modelo de «seducción por seducción», en el que prevalece la atracción erótica, y se lleva a cabo la entrega de la doncella (Aguilar Perdomo, 2004, 14). A pesar de ello, veremos que, hasta llegar a este tipo, es necesario navegar entre diferentes visiones de la mujer tentadora y, entre ellas, la posibilidad de que se ligue a una naturaleza diabólica.

² El mismo caso se da en la literatura ejemplar como la cuentística, donde se habla de que la mujer cuenta con diversas asignaciones diabólicas, especialmente vinculadas a su belleza, como sucede en el *Barlam y Josafat*, el *Libro de los exemplos del A B C*, o en textos como los *Castigos e documentos del rey Sancho IV*. En este último caso, en concreto, aunque no sea una colección de *exempla*, sí se pone el foco en no desviarse del buen camino por la tentación, incluida la de la carne (Cándano Fierro, 2002; 2008, 222-223).

³ Otros personajes femeninos que se mueven en los márgenes sociales sería las Amazonas, las doncellas guerreras y las andantes, que ocupan espacios de aventura propios de los hombres (Marín Pina, 2011, 241-305).

2. *Libro del Caballero Zifar*

Siguiendo la terminología de Gómez Redondo, el *LCZ* se puede definir como un romance caballeresco que contiene fuertes elementos pertenecientes a la hagiografía, la cuentística, los regimientos de príncipes y la literatura oriental. Se redactó, muy posiblemente en varias fases, a comienzos del siglo XIV para ofrecer un relato caballeresco bastante sólido en el que abundan ya referencias a la literatura artúrica y bretona, así como elementos propios de lo maravilloso. Es precisamente en estos mundos maravillosos, paralelos a los reinos de la realidad del *LCZ*, donde aparecerán las mujeres diablos, como uno más de los ingredientes que caracterizan estos espacios al margen de los escenarios reales de historia (Gómez Redondo, 1999, 1416-1417, 1433-1438; 2018, 80; Cacho Blecua, 2018, 44-45). La simbología de los espacios insulares se ligan con el Más Allá y la figura del diablo, por lo que las historias del *LCZ* encajan perfectamente dentro de estos espacios de tránsito hacia mundos maravillosos en los que la riqueza y abundancia se identifican con el propio Paraíso (Patch, 1983, 409-412). Las ínsulas donde aparecen estas criaturas son lugares utópicos, que precisamente están gobernados por personajes femeninos similares a las hadas de la literatura celta, y que, además, representan dos conceptos cristianos antitéticos: el mundo de tentaciones en el caso del Caballero Atrevido, que está regido por el demonio, y el edén perdido en la aventura de Roboán, gobernado por la emperatriz Nobleza (Cuesta Torre, 2001).

Según Navarro Hernández (2015, 389), en el *LCZ* hay dos concepciones sobre la actuación del diablo en la literatura medieval: un dualismo en el que Dios y el diablo se oponen a un mismo nivel de representación diegética, y una representación monista donde el diablo ocupa un nivel inferior a Dios y su actuación se supedita a la de este, de forma que el demonio se convierte en un instrumento para las pruebas en la historia. Asimismo, aparte de las apariciones de la mujer diablo, en el *LCZ* son habituales las menciones al ente demoníaco en diversos pasajes, como el secuestro de Grima por parte de los piratas o la visión del diablo más allá de ser tentador, al entrar en los corazones de los hombres y provocar pen-

samientos negativos (Navarro Hernández, 2015), que no son frutos de intercambios dialécticos, como sí sucede en el caso de las apariciones de la mujer diablo.

Centrándonos en los episodios del Caballero Atrevido y de Roboán con Nobleza, destaca que es la curiosidad la guía de sus caminos hacia estos mundos maravillosos, donde se desarrollan los encuentros diabólicos: el Lago Solfáreo y las Islas Dotadas son dos mundos paralelos, pero, cada uno, con características distintas que atienden a su función didáctica y al papel de sus protagonistas (Díaz Pereyro, 2006, 10). El primer caso es el relato del Caballero Atrevido quien realiza un viaje a las profundidades del Lago Solfáreo con una hermosa dueña con la que termina casándose. Sin embargo, le plantea una prueba: durante las primeras siete semanas no puede hablar con ninguno de los habitantes del reino. Desgraciadamente, el caballero rompe la norma, lo que provoca que vea la verdadera imagen de su esposa, quien en su momento le tentó con su belleza:

E quando entraron el cavallero e su fijo por la puerta del palacio en sus palafrés, vieron estar en el estrado un diablo muy feo e mucho espantable que tenía los braços sobre los condes e semejava que los sacava los coraçones e los comía e dio un grito muy fuerte e dixo: «Cavallero loco e atrevido, ve con tu fijo e sal de mi tierra ca yo só la Señora de la Traición» (Lucía Megías, 1993, 297-298).

Este episodio se desarrolla en un reino diabólico, pautado por el tópico del *descensus ad inferos*, así como la artificiosidad que enlaza con la maravilla en los primeros compases de la aventura, cuando llega el Caballero Atrevido. Asimismo, la ciudad refleja una gran riqueza, con palacios repletos de joyas, que no serán más que una ilusión que esconda la verdadera naturaleza del reino infernal. Mérida Jiménez (2006, 252) apunta que el reino diabólico se transforma en una tramoya teatral que busca el asombro del Caballero Atrevido y que se une a la propia tentación. Así, está marcado por un fuerte didactismo a través de la tentación maléfica que ha terminado en matrimonio, formado por un ser feérico y un humano:

—En una dueña, dixo el cavallero, segunt me semejava a la primera vista, la más fermosa que en el mundo podría ser. Mas a la partida que me ende agora partí, vila tornada en otra figura que bien me semejó que en todos los infiernos non era más negro e más feo diablo que ella era (Lucía Megías, 1993, 300).

El pasaje entre ambos mundos se produce por la mediación de una dama que guía, pero también engaña al Caballero Atrevido, y se convierte en su contacto con él que provoca también su salida de este mundo maravilloso. El Lago Solfáreo presenta, además, otras características propias que está en relación con la mujer diablo: la ausencia de Dios, que se refuerza por la presencia del mal y de un ente demoníaco, la propia Dama de la Traición (Díaz Pereyro, 2006, 12). Este hecho está marcado por el amor sin Dios que encarna la pareja, con una ausencia de matrimonio; a ello se suma la metamorfosis de la dama en demonio con una fealdad que evidencia su propia naturaleza.

El segundo ejemplo lo protagoniza Roboán en la aventura de las Islas Dotadas, donde se ha convertido en emperador gracias a su matrimonio con Nobleza. El episodio se enmarca en el tópico de viajes al otro mundo, además de contar con un valor de *exemplum* vívido del que aprenderá una lección vital (Cacho Blecua, 2018, 44). En paralelo con el episodio previo, el infante también debe someterse a una prueba, que es no hacer peticiones a la emperatriz, lo que puede provocar que pierda su reino. No obstante, Roboán termina por perder a la emperatriz y su reino por no ser capaz de resistirse a las tentaciones diabólicas a los que se suma la codicia (Mérida Jiménez, 2006, 254; Gómez Redondo, 2018, 84). Dado que las islas funcionan como ensayo de la capacidad de gobierno del joven, este fracasa en su misión por la tentación del diablo, quien se le aparece en forma de bella mujer:

Acaesció que un día, andando el enperador a monte, que lo vio el diablo apartado de su gente yendo tras un venado e parósele delante en figura de muger, la más ferosa del mundo (Lucía Megías, 1993, 570).

Hasta tres veces se aparece la diablesa ante Roboán, en tres aspectos diferentes, a cada cual más hermoso para seguir llamando la atención del joven:

E él con su alano metióse por el monte e entrando por una silva muy espesa, parecióle el diablo delante en figura de aquella dueña que la otra vegada veniera, salvo que semejava al enperador que era mucho más ferosa que la otra vegada (Lucía Megías, 1993, 573).

Una vez el diablo ha conseguido su objetivo y Roboán es expulsado de las Islas Dotadas, hará una última aparición en el palacio del emperador de Trigida. Allí Roboán descubre que no es el primero que perdió el reino y a Nobleza por la influencia diabólica, sino que años atrás el emperador pasó por la misma situación. Ambos contemplarán por última vez al demonio, bello y tentador, que descerraja una carcajada burlona, que conecta con el universo de la locura diabólica como ya estudió María Jesús Lacarra (1993). Esta risa, precisamente, confirma el didactismo del episodio, igual que en el caso del Caballero Atrevido:

Fueron a un vergel muy bueno que estava allí cerca de la cámara do dormía el enperador e vieron una dueña muy fermosa que se bañava en una fuente muy buena e muy clara que estava en medio del vergel. E ésta era la dueña que los engañara consejándolos que demandasen a la enperatriz las tres donas suso dicho por que la perdieran. [...] E ella començó luego a reír e a fazer grant escarnio d'ellos e fincó la cabeça en el suelo de la fuente e començó a tunbar en el agua (Lucía Megías, 1993, 596-597).

De esta forma, la aparición de la mujer diablo se relaciona directamente con la finalidad didáctica de ambos episodios, que funcionan como ejemplos reforzados gracias a su localización en los mundos maravillosos. Mientras que Roboán, quien encarna al héroe, conoce al diablo en las Islas Bienaventuradas, símbolo del Paraíso Terrenal, el Caballero Atrevido se relaciona con la figura del antihéroe temerario, guiado por el diablo y deslumbrado por un mundo de riqueza en el fondo de ese Lago Solfáreo. Justamente será la riqueza, la abundancia y, especialmente, la belleza del diablo tentador, lo que provoca que desobedezcan las prohibiciones con la consecuencia que ello conlleva: perder el reino obtenido (Díaz Pereyro, 2006, 12). Así, la influencia diabólica, corporeizada en una hermosa fémina, supone la corrupción de los comportamientos caballerescos, que se traduce en las pérdidas de los reinos. Sin embargo, se trata de lugares situados al margen del mundo real, por lo que funcionan como espacios de ensayo, o ejemplos didácticos para prevenir sobre este tipo de situaciones, en los que la mujer se convierte en la cara visible de la falsedad.

3. *Tristán de Leonís*

La leyenda de *Tristán de Leonís* se desarrolla ampliamente en Castilla a lo largo del siglo XIV; a pesar de que apenas se conservan textos medievales, en comparación con la tradición francesa, los que han llegado hasta nuestras manos contienen material suficiente para poder examinar este tema. Dentro de la tradición castellana, han llegado hasta nosotros el *Códice de Tristán* (incompleto), el *Cuento de Tristán de Leonís* (finales del siglo XIV-comienzos del siglo XV) y el *Tristán de Leonís*, impreso por Juan de Burgos en 1501. Este último proviene de la familia medieval, pero no descende directamente del *Códice*⁴. Asimismo, el *Tristán de Leonís* cuenta con un estilo diferente, más cercano al siglo XVI y con una notable influencia de la literatura sentimental, lo que propició un éxito notable que marca una continuación desde las versiones medievales (Cuesta Torre, 1998, 7-8).

En relación con el conjunto de literatura de origen bretón, llama la atención la figura del hada artúrica reconvertida en maga o hechicera, como le sucede a Morgana. De hecho, este personaje destaca por su carácter lujurioso, como aparece también en el *Lançarote*, caprichoso y vengativo como se ve en el *Tristán*; de este modo, pasa a tener ciertos rasgos demoniacos como heredera de la tradición de la misoginia medieval (Cuesta Torre, 2014, 339). La figura de la mujer diablo no aparece de forma directa como sucedía en el *LCZ*; no obstante, y basándonos en el *Tristán de Leonís*, sí encontramos varios episodios notables donde aparecen diferentes mujeres que se relacionan de una manera más o menos real con el diablo⁵.

El primer caso, se localiza en el capítulo 27 y está protagonizada por Brangel, que ha sido abandonada en el bosque, atada a un árbol, por dos escuderos bajo las órdenes de Iseo. Cuando llega la noche y pide ayuda, el caballero Palomades, uno de los personajes principales de la obra, escucha sus súplicas y acude a rescatarla:

⁴ Para un panorama del desarrollo del *Tristán* en la península, así como los textos conservados, se puede consultar Cuesta Torre (2015, 309-343; 2016, 87-100).

⁵ Es necesario apuntar que es recurrente el uso del término «diablo» en el texto para referirse a un caballero con grandes habilidades de lucha, por ejemplo: «E la Donzella del Arte, cuando lo vio, pensó que era diablo, e fuyó contra el castillo» (*Tristán*, 1999, 104).

E descavalgó e sacó la espada e començó a cortar de las ramas por hazer por hazer lugar por donde entrase. E ella, de miedo, estava rogando a Dios que la guardase, ca ella cuidava que fuese alguna bestia, que la iva a comer. E el cavallero, quando la vio, uvo pavor, e dio una gran boz, e dixo:

—¿Qué cosa eres tú: eres cosa encantada, o eres mal espíritu o cómo eres metida en tal lugar?

Brangel dixo:

—Yo soy donzella carnal que está atada a este árbol por manos de dos escuderos que me querían desonrar (*Tristán*, 1999, 59).

La escena se encuadra de noche en una espesa floresta, momento y lugar idóneo para las apariciones mágicas protagonizados por el diablo, como sucedía en el *LCZ*. Es por ello que Palomades se siente confuso ante la imagen que ve y sospecha que la joven atada sea un ser encantado o se relacione con los espíritus malignos que quieran tentarlo. Si bien la escena se resuelve sin mayores problemas y Palomades rescata a Brangel, es llamativa la consciencia e inquietud del caballero pagano, quien no ignora la posibilidad de que los demonios puedan tratar de engañarlo a través de la imagen de la bella mujer en peligro en la floresta.

El segundo ejemplo, mucho más claro, se localiza en el capítulo 45 durante el rescate del rey Arturo, quien ha sido secuestrado por la Doncella del Arte. La acción la lleva a cabo Tristán, quien se enfrenta y derrota a la encantadora gracias a sus habilidades del combate:

Tristán, cuando esto oyó, volvió su cavallo contra la donzella e tomola de los cavellos e llevóla delante del rey. E Tristán descavalgó e cortó las cuerdas con que estava atado el rey, e dixo:

—Señor rey, catat aquí la maña donzella: fazed d'ella lo que fuere la vuestra merced.

El rey tomó un espada de los que eran muertos e cortóle la cabeça, e los diablos la llevaron delante de todos. Luego se encendió el castillo e quemóse él e las gentes que eran en él. E d'esto el rey e Tristán fueron maravillados, e dezían que de Dios avía venido aquella aventura (*Tristán*, 1999, 104).

Este episodio resulta crucial porque la decapitación muestra el origen infernal de su poder, de forma que, al ser decapitada los diablos se llevan su cuerpo y el castillo se incendia, lo que se convierte en un castigo divino que se relaciona directamente con las artes mágicas oscuras, como apunta

Cuesta Torre (2014, 342). Lo más reseñable es que la narración cita directamente la relación entre la Doncella del Arte y los diablos, hecho que también se da en el *Códice de Tristán* (Cuesta Torre, 2015, 338-339). Sin embargo, la escena sí varía en el *Cuento de Tristán*, donde se obvia la relación entre la encantadora y el demonio:

Tristan ferio el caualllo contra el castillo, e ante que ella entrase, tomola por los cauellos e pusola en poder del rrey; e tornose contra los escuderos, e començo a ferir en ellos; mas ellos començaron todos a foyr. E el rrey corto luego la cabeça a la donzella. E como Tristan vino e vio la donzella que yazia muerta, el fue mucho marauillado, e dixo

—Señor, como feziste agora tal muerte? Ca non pertenesçia a vos matar mueger ninguna.

—Çertas, dixo el rrey, mas esto conuenia de fazer, ca en otra manera non era onbre seguro della (*Cuento*, 1928, 218).

El origen de esta diferencia se basa, aparte de la rama paralela al que pertenece el *Cuento de Tristán*, en el propio estilo de esta narración, mucho más ligera y humorística, frente a la mayor seriedad del *Códice* y del impreso de 1501 (Cuesta Torre, 2016, 93). Ello mismo se ve en el último episodio analizado, que varía notablemente entre ambos textos. Se trata de una escena que arroja, aparentemente, una visión bastante negativa de Iseo, y se la presenta como una mujer corruptora de la moral de los caballeros, además de entroncar con la idea de que la mujer puede conducir a la desgracia al hombre, como ya señaló Rubio Pacho (2000). Durante el capítulo 44, Tristán e Iseo se encuentran con el caballero Dinadán (Dinadani en el *Cuento*), quien no tiene dama ni está interesado en relacionarse con ninguna. La joven reina se mofa de él por ese motivo y le insiste en que se bata en duelo con otro caballero con el que se cruzan, este sí con dama. A pesar del rechazo inicial de Diandán, pues no desea unirse a una relación amorosa, acepta finalmente batirse en un duelo, que pierde. Ante la vergüenza por la situación, no duda en culpar a Iseo, en quien vuelca su rabia y llega incluso a insultarla en la versión del *Cuento*:

<p>En esta fabla andouieron vna grand piesça, la rreyna escarneçiendo e burlando con Dinadani; mas a el non plazia punto de aquellas trufas. [...]</p> <p>—Agora vos aparejad de la batalla, e fazed en tal manera que uos ayades esta donzella que viene con aquel cauallero; ca non paresçe bien dos caualleros con vna dueña, e mejor sera que cada vno aya la suya.</p> <p>—Amiga, dixo Dinadani, yo non quiero guerra nin quiero duena nin donzella; e quien la quisiere que la tome, ca yo non la quiero. E sy dios me guarde, que vos auedes grand talante do me buscar mal e daño, e dios vos de mala ventura! [...] E agora vos digo yo, dixo Dinadani, que yo he fallado en el camino al diablo, que por fuerça me conuiene de justar e contra mi volluntad. [...] E maldito sea el día de oy que yo esta conpañia falle! E maldita sea la puta falsa que en esto me puso, e aun aquel que lla trae en su conpañia, ca çiertamente el deuia ser algun onbre de poco saber! (<i>Cuento</i>, 1928, 254-255).</p>	<p>—Cavallero, aparejaos y tomad aquella dueña por fuerça de armas, e seréis los mejores enamorados que hombre ser pueda.</p> <p>Dixo Dinadán:</p> <p>—Ya Dios os de mala ventura, que me queréis meter en pelea yen cosas que abré que fazer!</p> <p>Dixo la reina:</p> <p>—A fazer vos conviene, e combatio por que vós ayáis dueña, ca no paresce bien dos cavalleros por el camino con una dueña.</p> <p>E dixo Dinadán: ellos.</p> <p>—Pues que con el diablo vó fablando, por fuerça me haze de me combatir. Eyo lo hare, ¡e Dios me ayude! [...]</p> <p>—Gracias a Dios que he aprendido a volar! ¡Mal ará la dueña e el que la trai, que por fuerça me fazen justar! (<i>Tristán</i>, 1999, 120).</p>
--	---

Como vemos en los dos pasajes, a pesar de los cambios producidos entre el *Cuento* y el impreso, se mantiene una idea, y es que la instigación para actuar de esta forma y de haber aceptado el combate sin desearlo realmente, es que es una obra del demonio. Según Rubio Pacho (2000, 1573), esta identificación entre la mujer y el diablo en los dos textos sería un rasgo antiguo que no se habría eliminado posteriormente en la versión impresa, texto que cuenta ya con elementos profemeninos. En este sentido, Iseo se asemejaría, a primera vista y de forma figurada, con el diablo, de manera que su apariencia externa y sus tentadoras palabras han provocado que Dinadán traicionara sus principios caballerescos y cayera en desgracia con la vergüenza del combate, que pierde. A pesar de esto, creo que hay que tener en cuenta la naturaleza del propio Dinadán y el estilo del

Cuento para comprender el pasaje. Dinadán es, de por sí, un caballero alegre y risueño, y que bromea constantemente con Iseo quien, incluso, lo invita a compartir el lecho en otro pasaje humorístico, lo que él rechaza (Cuesta Torre, 1998, 48). Aparte, como ya se ha dicho, el *Cuento* tiene un estilo más ligero y humorístico, que daría entrada a la broma y la burla. Por lo tanto, creo que la escena y, en concreto, el insulto y comparativa de Dinadán (o Dinadani) podría entenderse dentro del ámbito del humor y de la burla, más que como una escena seria, que habría provocado la ira de Tristán.

De esta forma, la aparición de la mujer diablo en el *Tristán* no es unívoca a lo largo del texto, igual que resulta en el conjunto de la literatura medieval. Aquí, se mueve desde el equívoco de Palomades, quien confunde a Brangel con un espíritu maligno a escenas cortesanas con tintes humorísticos. Entre medias sí se halla una figura evidente, la Doncella del Arte, una encantadora cuyos poderes proceden del pacto diabólico, como queda evidenciado tras su muerte. Si bien esta malvada fémina no se trata de un diablo metamorfoseado, como sucedía en el *LCZ*, sí se convierte en un eslabón de la cadena que conecta a las encantadoras malvadas con diversos antecedentes diabólicos de los que procede su poder, y que tendrán un amplio recorrido en el libro de caballerías renacentista. En sí, esto podría corresponder con la imagen completa del diablo en la literatura medieval, que no solo recoge temores e ideas teológicas, sino también tradiciones populares de burlas y engaños.

4. *Amadís de Gaula*

Llegados al *Amadís de Gaula*, es importante remarcar que también tuvo una composición a fases hasta que en 1508 nace la edición impresa a cargo de Garci Rodríguez de Montalvo. La crítica ha apuntado que el Libro I estaría compuesto ya a finales del siglo XIV, como se denota por ciertos rasgos más medievales en la caracterización de los personajes y la configuración de la historia⁶. Este hecho resulta vital porque los rasgos

⁶ Para este tema puede consultarse Cacho Bleuca (1979, 347-388), Avallé-Arce (1990) y Ramos Nogales (1999).

que se analizan sobre la mujer diablo coinciden con el periodo medieval de la historia, frente al desarrollo plenamente montalviano que se aprecia en el Libro IV o en las *Sergas de Esplandián*. De forma complementaria, el *Amadís* también ha incluido un buen número de mujeres que viven más allá de la norma social, como es el caso de las doncellas requeridoras como Briolanja, quien pudo tener descendencia con Amadís en la versión medieval; doncellas vengativas por las acciones de los caballeros (Haro Cortés, 1998, 187-189; Sales Dasí, 2001); o doncellas andantes como ejemplifica la doncella de Dinamarca (Marín Pina, 2011, 267-305).

Volviendo al tema de la mujer diablo, me interesa analizar aquí una escena concreta, localizada en el capítulo 2 del Libro I. Mérida Jiménez (2006, 255-258) señala que la escena viene a probar la caracterización original de Urganda como hada benefactora, al tiempo que muestra sus capacidades para provocar el asombro del resto de personajes. En el episodio, una doncella solicita ayuda al caballero Gandales (recordemos que será el padre adoptivo de Amadís). Gandales acorre a la misteriosa doncella, quien muestra no ser una mujer corriente, sino que es capaz de provocar la sumisión del caballero que la perseguía y hacer que quiera degollar a una segunda doncella que huye:

Gandales fue ende mucho maravillado; y ella dixo al cavallero que ante sí tenía:
—Dezid aquella donzella de so el árbol que se vaya luego; si no le tajaredes la cabeça. El cavallero se tornó contra y ella díxole:
—¡Ay, mala, yo me maravillo que la cabeça no te tiro!
La donzella vio que su amigo era encantado, y subió en su palefrén llorando, y fuese luego (Rodríguez de Montalvo, 1987, 255).

Este pasaje presenta el esquema prototípico de la doncella en apuros que requiere ayuda a un caballero, habitual en la narrativa caballeresca. No obstante, en este caso, la joven ilustra su capacidad de hechizar, lo que potencia su caracterización como ente maravilloso. Pero no acaba ahí, y es que, aparte del uso de la magia, la doncella cuenta con el don de la metamorfosis, según muestra a continuación y que, como se ha remarcado en el trabajo, conecta con uno de los rasgos identificables de los diablos: la capacidad de cambiar de aspecto. Así, esta bella joven de apenas dieci-

ocho años, como refiere Gandales, resulta ser una anciana, en un desmascaramiento identitario similar al de la diablesa del *LCZ*, en concreto nada menos que Urganda la Desconocida:

Y él, que la vio donzella de primero, que a su parecer no passava de diez y ocho años, viola tan vieja y tan lassa que se maravilló como en el palafrén se podía tener; y començóse a santiguar de aquella maravilla (Rodríguez de Montalvo, 1987, 256).

Esta joven ya fue identificada por Lucía Megías y Sales Dasí (2005) como una dama lasciva, un tipo femenino de corte caballeresco que se remonta a la tradición artúrica y que es heredera directa del hada amante sin respetar las costumbres ni las leyes humanas, como ya señalaba Mérida Jiménez (2006), a lo que se suman sus habilidades mágicas. Es, por tanto, una figura egoísta que solo busca satisfacer sus propios deseos. En esta línea, la dama o doncella lasciva es un personaje femenino creado «por y para satisfacer sus propios deseos» (Lucía Megías y Sales Dasí, 2005, 1007) y, en el caso concreto de esta primera aparición de Urganda no se corresponde exactamente con la imagen principal que proyecta en la obra, es decir, como protectora del linaje amadisiano y aliada del héroe (Lucía Megías y Sales Dasí, 2005, 1007-1008).

Si bien no hay referencias directas a la presencia del demonio ni se le liga con poderes oscuros, el proceso de aparición de Urganda hasta el momento sí ha contado con tres capacidades mágicas sospechosas, pues la conectan con las encantadoras de raíz artúrica: la profetización, el encantamiento y la metamorfosis. Los tres poderes cuentan con unos orígenes demoniacos, como les sucedía a Merlín, Morgana o Melusina. Es más, Mérida Jiménez (2006, 246-247) resalta la transformación espectacular de Urganda, que se retomará por los continuadores de las historias conectándolo incluso con la imagen demoniaca de la sierpe en su Fusta de la Gran Serpiente al cerrar el Libro IV⁷. No obstante, hay que matizar que la transformación de Urganda juega también con el gusto de las apariciones maravillosas espectaculares y así como con la idea de la nave procedente del más allá, en este caso encarnado en un temible dragón que

⁷ Para el desarrollo del personaje de Urganda en el resto del ciclo, se puede consultar Mérida Jiménez (2013), Campos García Rojas (2013) y Gutiérrez Trápaga (2017b).

atemoriza a los personajes presentes, como apuntan Bognolo (1994-1996) y Beltrán (1997).

La caracterización de Urganda se basa en su herencia artúrica con el hada medieval, la construcción técnica del personaje en tanto que estructura el desarrollo del argumento y la lectura histórico-política que matiza la evolución del personaje. De esta manera, la ascendencia de Urganda resulta una mezcolanza entre Merlín, Morgana, la Dama del Lago e incluso, Melusina, desde una evolución del hada amorosa al modelo religioso que se configura posteriormente en la época de Rodríguez de Montalvo (Mérida Jiménez, 1994a, 623-624). Ello también supone la evolución del tipo medieval del hada a la encantadora, en un intento de racionalizar el poder mágico (Harf-Lancner, 1984, 418). La habilidad de la metamorfosis conecta con las raíces artúricas del personaje, en concreto con Merlín, quien también contaba con un diseño diabólico en las últimas narraciones medievales⁸. De hecho, la imagen que se proyecta aquí es de una Urganda «muy medieval» todavía, no sujeta aún a los designios de Dios (Mérida Jiménez, 2006, 246-247).

Se establece, así, el modelo de Morgana en la relación amorosa que establece con los hombres, que es precisamente como la conocemos a través de esta primera aventura, que se combina con los poderes mágicos merlinianos para modificar su aspecto. De esta forma, esta primera caracterización asocia a Urganda con la figura del hada amante (Haro Cortés, 1998, 193). A pesar de que esta aparición de la sabia en el capítulo 2 tenga tintes que apunten a los orígenes bretones y la narración primitiva de la obra, la verdad es que Urganda ya ha iniciado su proceso de racionalización cristiana. Desde la conversación con Gandales se encomienda a Dios y se va a mantener dentro de la rectitud cristiana a lo largo del texto, utilizando sus dotes mágicas y proféticas al servicio de Amadís y los héroes de la historia (Mérida Jiménez 1994a, 625): «[...] y yo lo amo más que tú piensas, como quien atiende dél cedo haver dos ayudas en que otro no podría poner consejo, y él rescibirá dos gualardones, donde será muy alegre; y

⁸ La caracterización de Merlín como hijo del diablo, aceptado en las versiones medievales, disminuye o se simplifica, así como otros rasgos negativos, a lo largo del siglo XVI hasta desaparecer al llegar *Quijote*, donde se tiene una visión completamente positiva del mago, como señala Gutiérrez Trápaga (2010, 44-45; 2012, 165-166).

ahora te encomiendo a Dios queirme quiero, y más aína me verás que piensas» (Rodríguez de Montalvo, 1987, 257).

Destaca, aun así, la fuerte independencia del personaje, que nunca se casa ni busca establecer «ningún linaje melusínico» ni busca amantes como Morgana (Mérida Jiménez 1994b, 275), sobre todo al final para subrayar la cristianización del personaje. Esta primera aparición conecta los orígenes bretones del personaje con el intento de hacer su amante a un caballero, lo que recuerda irremediabilmente a Morgana y enlaza con la figura de la doncella lasciva. A ello se une la mención a Dios, que nos advierte del giro racional que toma Urganda a lo largo del libro. De este modo, se fusiona el origen del personaje de raíz bretona con el hálito religioso con el que se envuelve a lo largo de la obra. El resultado es que esta primera aparición en el capítulo 2 se configura como un juego de presentación que busca el asombro del lector y la demostración de la capacidad de sus poderes mágicos como rasgo definitivo de su personalidad. En la continuación de la saga, Urganda se conserva y evoluciona según las necesidades de la narración. Mientras que Páez de Ribera y Juan Díaz la menosprecian, Feliciano de Silva la rescata y la adapta para «hacer de ella verdaderamente un personaje adaptado a las necesidades de su narración» para que cumpla nuevas funciones (Campos García Rojas, 2013, 322).

5. Su desarrollo en el libro de caballerías

El desarrollo de la figura de la mujer diablo resulta más compleja según avanza el género del libro de caballerías. Poco a poco, es posible apreciar que el tipo se difumina, y ya no hay una identificación completa entre la mujer y el diablo, sino una serie de rasgos compartidos que llevan a identificarlas. Siguiendo la senda de los relatos caballerescos de origen francés como el *Tristán*, hay una ausencia de la figura del demonio como tal en el libro de caballerías renacentista, con excepciones, por ejemplo, como los diablos que aparecen en el *Florisando* de Páez de Ribera, sin variar su aspecto⁹.

⁹ Si bien es cierto que el siglo XVI es la gran época de la demonología («By the fifteenth century, demonology was a central theological concern and its most influential work was Kramer and Sprenger's Latin

Para comprobar la presencia o no de la mujer diablo en el libro de caballerías, en tanto que los personajes la identificaban, tal cual, con este tipo demoniaco, se llevó a cabo una búsqueda mediante filtro de palabras en los textos depositados en la *Colección de Textos Caballerescos Hispánicos* (2005-2008), dirigida por la profesora Ivy Corfis de la Universidad de Wisconsin-Madison¹⁰. La búsqueda arrojó un resultado bastante claro, y es que apenas aparecen en los textos caballerescos del siglo XVI los términos «diablo» y «demonio», hasta el punto de que se hallan pocos casos en, por ejemplo, los libros de Feliciano de Silva, mientras que la mayoría se concentran en obras con un fuerte componente religioso, como el *Florisando* o el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz.

El *Florisando*, libro publicado por Páez de Ribera en 1510, es uno de los textos en los que más veces se repite el término diablo. No obstante, el autor se refiere a demonios o diablos reales, pero que no tienen que ocultar su aspecto, y que en todo momento tratan de engañar a los hombres fingiendo que conocen el porvenir o el futuro. Páez de Ribera declara estos hechos como imposibles, apoyándose en diversas fuentes religiosas, y termina por declarar que magia es un pecado que se debe combatir con el milagro, hasta el punto de que, al final de la obra, todos los libros de magia serán quemados (Gutiérrez Trápaga, 2017a, 25). Hay que tener en cuenta que el *Florisando* considera que el demonio está detrás de cualquier acto mágico, por lo que está plagado de dogmas religiosos con la intención de propagar la fe y censuraba todo tipo de artificio mágico (García Ruiz, 2012, 168), lo que incluye las profecías y los sueños adivinatorios¹¹. Así, cobran especial relevancia los sueños, pues aquí sí pueden intervenir los diablos con la invención de sueños con la intención de engañar a los hombres¹². De este modo, los diablos establecen cierta relación con las mujeres, pues estas tendrían especial inclinación en mentir y engañar mediante

treaty, the *Malleus Maleficarum* (c. 1486)», Gutiérrez Trápaga, 2017a, 23), los libros de caballerías no se obsesionan por ella, como sí sucede con la magia y diversos objetos mágicos.

¹⁰ Se filtraron los términos «diablo» y «demonio» en los textos correspondientes a los libros de caballerías: las *Sergas de Esplandián*, el *Florisando*, el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, el *Lisuarte de Grecia* y el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva y el *Silves de la Selva*.

¹¹ Sobre el tema de la magia y la moral del *Florisando*, se puede ampliar con García Ruiz (2010; 2022), Gutiérrez Trápaga (2017a; 2017b) e Izquierdo Andreu (2017).

¹² El sueño se consideraba un momento delicado y vulnerable, pues era el momento en el que el diablo podía manipular el pensamiento de los hombres (Acebrón Ruiz, 2000).

la invención de sueños, un rasgo que tiene su antecedente medieval en textos como el *Sendebar* (Acebrón Ruiz, 1996, 12, 27-31). De esa forma, aunque no hay una identificación completa entre el diablo y la mujer, sí comparten la capacidad de engañar, lo que provoca la ligazón entre ambas figuras.

De cualquier manera, igual que sucede en el caso del *Florisando*, en el resto del corpus caballeresco del ciclo amadisiano hay una aparente ausencia de la figura del diablo. En este sentido, no se encuentran demonios metamorfoseados como el caso del *LCZ*, que es el ejemplo más claro. Si se realiza una búsqueda léxica, que se ha planteado unas líneas más atrás, en los principales libros de caballerías como las *Sergas de Esplandián* o los textos de Feliciano de Silva, se puede comprobar que hay una ausencia casi total de la palabra o una prevalencia muy baja¹³. Asimismo, este término no denomina a entes infernales, sino que sirve para describir o identificar enemigos y hacer referencia a su fealdad o deformidad, por ejemplo, en el caso de los jayanes, salvajes o caballeros de fuerza descomunal, como sucede con el Caballero Negro de las *Sergas de Esplandián*. Se hallan diversos ejemplos: «no es cauallero: sino infernal diablo: que sus cosas no son de persona mortal» (*Sergas de Esplandián*); «El cauallero de la vera cruz antes q<ue> quebrasse la lanc'a auia muerto conella dos diablos de aq<ue>llos grandes» (*Lisuarte de Grecia* de Silva); «Cauallero a vos doy cargo d<e>ste diablo mayor y a mi dexame con su hijo» (*Amadís de Grecia*); «Muy espantado fue don rogel de ver ta<n> fiero diablo: y con mucha ligereza se guardaua» (*Don Silves de la Selva*). También se encuentra alguna muestra suelta del diablo como engañador de un modo general: «no sea el diablo que os enganna y la falsedad d<e>l enganno que teneys por la ley» (*Amadís de Grecia*).

Esto probaría que la referencia a los demonios y los diablos no se debe tanto a una naturaleza demoniaca del personaje, sino a una deformidad o fealdad característica del personaje antagonista, como sucede con

¹³ Los datos que se obtuvieron son los siguientes: *Sergas de Esplandián*: demonio 7 veces, demonios 16 veces, diablo 9 veces, diablos 2 veces; *Lisuarte de Grecia*: ausencia de «demonio», diablo 6 veces, diablos 7 veces, diabluras 2; *Amadís de Grecia*: demonios una vez, diablo 16 veces, diabluras 8 veces; *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz: ausencia de «demonio», diablo 16 veces, diablos 6 veces, diablura una vez, diabluras una vez; *Silves de las Selvas*: demonio una vez, d<e>monio 2 veces, demonios 3 veces, diablo 10 veces, diablos 4 veces.

los monstruos encarnaciones del mal como el Endriago¹⁴. Hay dos casos, el *Florisando* y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, en los que sí existen múltiples referencias a la aparición de diablos como enemigos dentro del encorsetamiento religioso que caracterizan estas dos obras. Sin embargo, la clave reside en que estos diablos se metamorfosean en hermosas damas, por lo que no se puede hablar de la reutilización de la figura de la mujer diablo en los términos que aparece en las obras medievales analizadas; de hecho, la mayoría de los ejemplos se concentraban en muestras de la tradición hagiográfica o las ligadas a la historia de Melusina. Seguramente, más que el diablo metamorfoseado en mujer, el caso más cercano a la figura de la mujer diablo, o al menos, una reminiscencia pues no habría un ejemplo pleno, es el caso de las dueñas y doncellas seductoras y lujuriosas. Si se parte de los trabajos clásicos de clasificación de los personajes femeninos para el libro de caballerías¹⁵, no se haya tal cual la mujer diablo, pero sí la dueña traidora, las hechiceras o las doncellas y dueñas seductoras.

En este último grupo, estas mujeres toman la iniciativa en el juego de seducción amorosa como requeridora. Según Aguilar Perdomo (2004, 23-24), se trata de féminas dueñas de su sexualidad y que son muy conscientes de sus deseos y sentimientos hasta el punto de crear esa subversión de roles en las que son ellas las responsables y deciden actuar mediante diversas artimañas, que van desde la violencia, la magia a la simple tentación lujuriosa. Además, ese aspecto ayuda a la caracterización de estas mujeres, más libres, voluntariosas, autónomas, incluso ingeniosas, inteligentes y locuaces, alejadas del prototipo de la mujer sumisa. Se convierten, así, en unas féminas más libres desde el plano sexual, que dan rienda suelta a sus impulsos eróticos, así como a sus deseos y sus ideas, pero también en una muestra en una ensoñación de la libertad que podían ansiar muchas de las lectoras, en un ejercicio de libertad alejada de las encorsetadas normas que regían socialmente a la mujer. Se trata de una evolución para ajustarse a nuevos propósitos narrativos donde la naturaleza demoniaca de la mujer, desde el punto de vista religioso, ya no tendría cabida. Ahora el tipo se

¹⁴ Se pudo ampliar este tema en Martín Romero (2010).

¹⁵ Entre los trabajos más importantes están Marta Haro (1998); Sales Dasí (2001), Lucía Megías y Sales Dasí, (2005), Marín Pina (2011) y Aguilar Perdomo (2004).

adapta a una realidad narrativa donde destacan el artificio y los juegos de seducción sin necesidad de teñirlo con un fondo religioso.

Si bien hay ciertas ocasiones en el que estas mujeres puedan usar elementos mágicos para alcanzar sus metas, estos no tienen que estar ligados a un origen oscuro —la magia podía tener un origen librario como destaca Gutiérrez Trápaga (2017b, 44-56)—, por lo que no existe ninguna identificación entre estos personajes y los demonios. La imagen de la doncella o dueña seductora, con esas aspiraciones de libertad y ese trato autónomo para desarrollar sus deseos y su propia sexualidad, se podría ligar con la idea de la «mala mujer» vinculada con la misoginia de origen medieval, que conecta con la mujer bella y tentadora. De este modo, estas mujeres encarnan la belleza de lo cuestionable (en oposición a la belleza de las damas como Oriana), que se entrelaza con el carácter pecaminoso de la mujer al unir su hermosura con la tentación diabólica.

Por último, es necesario mencionar el tipo de la doncella encantadora cuyos poderes proceden del pacto diabólico, y de las que ya se hallan muestras en la literatura bretona como sucede con la Doncella del Arte del *Tristán de Leonís*. La narrativa artúrica configura el tipo de la doncella encantadora con un cariz negativo o con un origen demoniaco, y que al final de la aventura es castigada; la diferencia reside en que en el libro de caballerías ese castigo llega cuando se establece que la magia tiene un origen infernal (Cuesta Torre, 2014, 334). Un episodio interesante se da en el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (1526), en concreto, en el episodio de la Torre Encantada de la Sabia Donzella. Lisuarte, tras derrotar a varios caballeros y apresar a la Sabia Donzella, accede a su biblioteca, que está plagada de libros de hechizos. En este caso, la naturaleza de su magia es diabólica a la par que libraria, como queda plasmado en la riqueza de su anaquel. El origen oscuro de sus poderes resulta evidente cuando el alma de la encantadora, al suicidarse, es recibida por una legión de demonios; es más, la aventura cierra con la quema de su biblioteca (Campos García Rojas y Gutiérrez Trápaga, 2024, 46-47).

Asimismo, dentro de este tipo, se encuentran personajes como Blanca Flor y su tía, personajes del *Arderique* (1517) que terminan ajusticiadas en la hoguera pública, o Galarta en el *Platir* (1533), a quien se la

llevan los demonios (Cuesta Torre, 2014, 342-343). Otro caso es el de Florisdelfa del *Tristán el Joven* (1534), asociada también con el diablo y que termina suicidándose. De hecho, este último personaje es buen ejemplo de la visión negativa de la magia practicada por mujeres, y que constituyen una amenaza para los protagonistas, lo que condena a las féminas que transgreden las normas de su género (Campos García Rojas, 1997). Otro ejemplo curioso se da en el *Floriseo* (1516), cuando Piromancia, la encantadora pagana, se convierte al cristianismo, lo que provoca que pierda sus poderes, que procedían de sus pactos con los diablos (Cuesta Torre, 2014, 352-357). De forma general, los libros de caballerías no abandonan los tratos con el demonio y la magia oscura, solo que esta evoluciona o, incluso, se abandona; igualmente, el castigo en la historia puede ser más o menos severo según la línea de pensamiento al que se adscriba su autor, así como el tratamiento religioso del libro, sin que haya un sendero regular en la visión de la magia de origen demoníaco¹⁶.

6. Conclusiones

Como se ha comprobado en los casos presentados, la mujer diablo no es un tipo estático, en el caso de que queramos y podamos configurar esta tipología de personaje dentro de la gama de los caracteres femeninos, hecho que también está abierto a discusión. Curiosamente, a pesar de la belleza de estas dueñas y doncellas, que les permite seducir y atraer a los caballeros, no llegan a consumir sexualmente la relación. Su hermosura les sirve para engatusar al hombre y conseguir un objetivo particular en cada caso: la tentación o burla diabólica en el caso del *LCZ*, la exhibición de sus poderes en el *Tristán*, o las metas superiores de Urganda como hechicera de raíz bretona y su vidente conexión con Merlín.

¿Cómo podemos plantear el paso de la figura medieval de la mujer diablo al Renacimiento y, en concreto, al libro de caballerías? De manera

¹⁶ Llama la atención que, en ciertos libros de la senda «realista», se describe con mayor detalle varios aspectos como la nigromancia, o la invocación a los muertos, frente a la narrativa artúrica, donde apenas se describen estos. El punto de coincidencia es el origen diabólico de la magia, quien entrega este conocimiento a cambio del control de la encantadora (Cuesta Torre, 2014, 366).

preliminar, todo apunta a que el tipo, si es que se puede llegar a identificare como tal en la literatura caballerescas medieval, se diluye con la entrada del siglo XVI. Aún tendríamos que ver, como una hipótesis a demostrar en el futuro, si dicho cambio se debe a la moral religiosa, que ya está presente en las versiones impresas del *Tristán* o del *Amadís*. En este sentido, no aparecerían, como tal, demonios metamorfoseados en mujeres seductoras en los libros de caballerías, aunque no se ignora la presencia de los diablos como malas influencias para los caracteres, incluyendo su relación con ciertas encantadoras.

Por lo tanto, quedan dos tipologías de personajes en los libros de caballerías que enlazan, guardando las distancias, con la mujer diablo medieval. El primero serían las sabias y encantadoras antagonistas en las obras, cuyos poderes proceden abiertamente de tratos con los diablos, por lo que el origen de su magia tiene raíces diabólicas. Ello provoca que sean, en general, personajes negativos, como ocurría ya en la literatura bretona, por lo que acaban bien muertas o sin sus poderes. El otro tipo corresponde con el de la doncella o dueña seductora y requeridora de amores, que sí guarda ciertos elementos comunes al vincularse la hermosura femenina con la tentación demoníaca. De esa manera, estas féminas, sin que haya una identificación literal con el diablo, o con una naturaleza de origen diabólico, sí se ligan con la imagen misógina de la mujer bella que vinculaba su hermosura con el pecado de la lujuria y, por lo tanto, con la tentación.

Bibliografía citada

- Acebrón Ruiz, Julián, «Del artificio narrativo a la digresión sermonaria. Dos singulares lances en los libros V y VI de *Amadís*», *Scriptura* (= *Letradura. Estudios de literatura medieval*), 11 (1996), pp. 7-30.
- , «*Abrió los oios et sanctigósse*. Santiguos y conjuros contra las asechanzas del diablo en la literatura medieval», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 1998. Medieval. Siglo XVI. Siglo XVII*, ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas/Castalia/Fundación Duques de Soria, 2000, vol. 1, pp. 29-36.
- Adán Lledín, Sheila, «La serpiente, ¿la verdadera pecadora?», *Mirabilia Ars*, 12 (2020), pp. 64-80. URL : https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/ars/pdfs/04_adan_lledin.pdf (cons. 15/06/2025).
- Aguilar Perdomo, María del Rosario, «Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles», *Voz y Letra*, 15/1 (2004), pp. 3-24.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «*Amadís de Gaula*: el primitivo y el de Montalvo», México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Beltrán, Rafael, «Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Ian Macpherson y Ralph Penny, London, Tamesis, 1997, pp. 21-47.
- Bognolo, Anna. «Gli incanti di Urganda: magia come spettacolo nei Libros de caballerías», *Studi Ispanici*, 30 (1994-1996), pp. 111-128.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, Universidad de Zaragoza, 1979.
- , «Los contextos del *Libro del Cavallero de Dios* (*Libro del cavallero Zifar*)», en *El Libro del caballero Zifar: materias literarias de la narrativa de ficción*, coord. Marta Haro Cortés, València, Proyecto Parnaseo de la Universitat de València, 2018, pp. 5-57.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «Florisdelfa: un episodio insular en *Tristán de Leonís* desde una interpretación de sus elementos geográficos y la magia»,

- en «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 237-245.
- , «Urganda, la otrora gran sabidora: evolución y refuncionalización», en *Palmerín y sus libros: 500 años*, ed. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho, México, El Colegio de México, 2013, pp. 343-365.
- Campos García Rojas, Axayácatl; Gutiérrez Trápaga, Daniel, *Libros en los universos de ficción: Libros de caballerías castellanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2024.
- Cándano Fierro, Graciela, «El diablo toma la forma de mugier por que a los buenos pueda enpesçer: una faceta de la mujer en la literatura ejemplar», *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, 6 (2002), s. p.
- , «Reminiscencias misóginas en la literatura ejemplar: un aspecto de lo maravilloso mágico en la Baja Edad Media», *Acta Poética*, 29/2 (2008), pp. 213-227.
- Carmona Fernández, Fernando, «El caballero y sus demonios: combates infernales en los libros de caballerías», *Cuadernos del CEMYR*, 11 (2003), pp. 9-34.
- Corpus of Hispanic Chivalric Romances: Texts and Concordances*, ed. Ivy A. Corfis, textos transcritos por Pablo Ancos-García, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies (Spanish Series, 134), 2005-2008. URL: <<https://textred.spanport.wisc.edu/chivalric/index%20english.html>> (cons. 15/06/2025).
- Cuento* = *Cuento de Tristán de Leonís*, ed. from the Unique Manuscript Vatican 6428 by George Tyler Northup, Chicago, The University Press, 1928.
- Cuesta Torre, María Luzdivina, *Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501). Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- , «Las ínsolas del Zifar y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 11-39.
- , «Magos y magia, de las adaptaciones artúricas a los libros de caballerías», en *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del*

- Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 325-347.
- , «The Iberian Tristan Texts of the Middle Ages and Renaissance», en *The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, ed. David Hook, Cardiff, University of Wales Press, 2015, pp. 309-363.
- , «Tristán, una obra artúrica en los orígenes de los libros de caballerías castellanos», *Aula Medieval*, 5 (2016), pp. 87-117. URL: <<https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?id=Tristan>> (cons. 5/06/2025).
- Díaz Pereyro, Verónica, *Los episodios sobrenaturales en el Libro del caballero Zifar: el Lago Solfúreo y las Islas Bienaventuradas*, trabajo de investigación, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- García Ruiz, María Aurora, «Florisando: ortodoxia cristiana y magia», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, ed. José Manuel Fradejas Rueda *et al.*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid/Universidad de Valladolid, 2010, pp. 873-82.
- , «La sabiduría eclesiástica frente a las tentaciones demoníacas en el *Florisando* (1510) de Páez de Ribera», en *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, ed. Juan Paredes, Universidad de Granada, 2012, pp. 155-70.
- , «Desarmando *Amadís* y *Las Sergas*: la propuesta ideológica en los paratextos de *Florisando* (1510) y sus fuentes», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, 25 (2022), 169-184. <https://doi.org/10.7203/tirant.25.25659>
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999.
- , «El *Libro del caballero Zifar*: el modelo de “ficción” molinista», en *El Libro del caballero Zifar: materias literarias de la narrativa de ficción*, coord. Marta Haro Cortés, Valencia, Proyecto Parnaseo de la Universitat de València, 2018, pp. 59-88.
- González, Aurelio, «De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés», en *Amor y cultura en la Edad Media*, ed. Concepción Company Company, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 29-42.

- Gutiérrez Trápaga, Daniel, «Caracterización, tradición y fuentes caballerescas del personaje de Merlín en el *Quijote*», *Tirant: butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 13 (2010), pp. 39–50. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.13.3411>> (cons. 15/06/2025).
- , «Dos motivos recurrentes en el desenlace de la *Historia de Merlín* en los libros de caballerías castellanos el aprendizaje mágico y el sabio engañado por una mujer», *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp. 146–67. DOI: <<https://doi.org/10.37536/rpm.2012.26.0.30647>> (cons. 15/06/2025).
- , «Battling Narratives in the *Amadís* Cycle: The Case of *Florisando* and *Sergas de Esplandián*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 94/1 (2017a), pp. 19–34. DOI: <<https://doi.org/10.3828/bhs.2017.2>> (cons. 05/06/2025).
- , «Magas, magia y libros en los primeros nueve libros del ciclo amadisiano», *Tirant: butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 20 (2017b), pp. 37–58. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.20.11230>> (cons. 15/06/2025).
- Harf-Lancner, Laurence, *Les fées au moyen âge: Morgane et Mélusine: la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.
- Haro Cortés, Marta, «La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, València, Universitat de València, 1998, pp. 181–217.
- Izquierdo Andreu, Almudena, «Moral y doctrina contra la magia en el *Florisando*: un estudio a través de su prólogo», *Historias Fingidas*, 5 (2017), pp. 167–83.
- Kappler, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986. DOI: <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/75>> (cons. 05/06/2025).
- Lacarra, M^a Jesús, «De la risa profética a la nostalgia del paraíso en el *Libro del Caballero Zifar*», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1 al 5 de outubro de 1991)*, coord. Aires Augusto Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. 4, pp. 75–78.
- Llull, Ramon, *Obres de Ramón Llull. Doctrina Pueril; Libre de L'orde de Cavalleria; Libre de Clerecia; Art de Confessió*, Palma de Mallorca, Miquel Font, 1986.
- Lucía Megías, José Manuel, *Edición crítica del Libro del caballero Zifar*, tesis doctoral, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1993.
- Lucía Megías, José Manuel; Sales Dasí, Emilio J., «La otra realidad social en los libros de caballerías (II): damas y doncellas lascivas», en *Actes del X Congrés*

- Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol. 2, pp. 1007-1022.
- Maillet Aránguiz, Pablo, «La demonización de la mujer durante la Edad Media», *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 25 (2024), pp. 41-55. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0719-689X2024000100041>> (cons. 05/06/2025).
- Marín Pina, M^a Carmen, *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.
- Navarro Hernández, Emilio Enrique, «La función del diablo en el *Libro del caballero Zifar*», en *Zifar y sus libros: 500 años*, eds. Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas, Aurelio González, México, El Colegio de México, 2015, pp. 389-405.
- Martín Romero, José Julio, «Sobre el Endriago amadisiano y sus descendientes caballerescos», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*. In *memoriam Alan Deyermond*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Anne Dietrick, María Jesús Díez Garretas y Demetrio Martín Sanz, Valladolid, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid/Universidad de Valladolid, 2010, vol. 2, pp. 1283-1298.
- Mérida Jiménez, Rafael M., «Urganda la Desconocida o tradición y originalidad», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. M.^a Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV/ Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994a, vol. 2, pp. 623-628.
- , «Elogio y vituperio de la mujer medieval: hada, hechicera y puta», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y comparada (La mujer: Elogio y vituperio)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994b, vol. 2, pp. 269- 276.
- , *El gran libro de las brujas. Hechicerías y encantamientos de las mujeres más sabias*, Barcelona, RBA integral, 2006.
- , «Legados de una (Des)conocida», en *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca. Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVII)*, Lleida, Universitat de Lleida, 2013, pp. 117-130.

- Muchembled, Robert, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, Madrid, Cátedra, 2004.
- Orsanic, Lucía, *La mujer-serpiente en los libros de caballerías castellanos. Forma y arquetipo de los monstruosos femeninos*, Madrid, Ediciones La Ergástula, 2014.
- Ortiz, Alberto, «Súcubo. El diablo en forma de mujer según la tradición discursiva en contra de la magia», en *El diablo en sus infiernos*, ed. María Jesús Zamora Calvo, Madrid, Abada, 2022, pp. 47-68.
- Patch, Howard Rollin, *El Otro Mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Paz Torres, Margarita, «Demonio y mujer: la marca de satán y el combate contra él», *Medievalia*, 18/2, (2015), pp. 325–353. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/medievalia.345>> (cons. 05/06/2025).
- Ramos Nogales, Rafael, «La transmisión textual del *Amadís de Gaula*», en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, vol. 2, pp. 199–212.
- Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleca, Madrid, Cátedra, 1987-1988.
- Rubio Pacho, Carlos, «El amor destructor de Iseo en el *Cuento de Tristán de Leonís*», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Margarita Freixas, Silvia Iriso y Laura Fernández, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria/Año Jubilar Lebaniego/Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, vol. 2, pp. 1569-1574.
- Russell, Jeffrey Burton, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Cornell, Cornell University Press, 1984.
- Sales Dasí, Emilio José, «La dueña traidora: venganzas y secuestros en las continuaciones del *Amadís de Gaula*», *Medievalia*, 32-33 (2001), pp. 24-36.
- Tristán = Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501)*, ed. M.^a Luzdivina Cuesta Torres, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Val Valdivieso, María Isabel del, «El mal, el demonio, la mujer (en la Castilla bajomedieval)», en *Vivir siendo mujer a través de la historia*, coord. Magdalena Santo Tomás Pérez, María Isabel del Val Valdivieso, Cristina de la Rosa Cubo y María Jesús Dueñas Cepeda, Valladolid, Universidad de Valladolid/Secretariado de Publicaciones 2005, pp. 13-40.

Vázquez Jiménez, Lydia, «La diabolización del cuerpo femenino o las representaciones de la mujer-diablo a lo largo de la historia (defensa de una reappropriación)», en *Creencias y disidencias: experiencias políticas, sociales, culturales y religiosas en la Historia de las Mujeres*, coord. Ángela Muñoz Fernández y Jordi Luengo López, Granada, Comares, 2020, pp. 93-134.