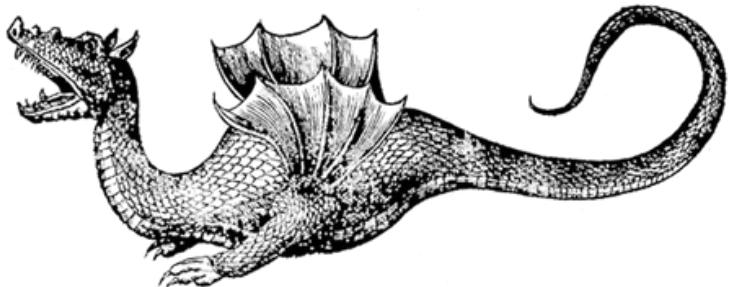


# HISTORIAS FINGIDAS



Numero 13 (2025)



Identidad y disfraz:  
el género femenino en los libros de caballerías

eds. Federica Zoppi y Nuria Aranda García



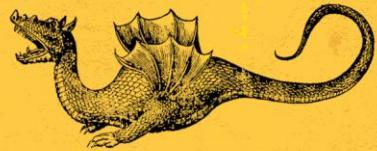
dir. Anna Bognolo e Stefano Neri  
Università di Verona  
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere





PROGETTO  
MAMBRINO

# HISTORIAS FINGIDAS



N. 13 (2025)

eds. Federica Zoppi y Nuria Aranda García

## Editorial

### Presentación

Federica Zoppi, Nuria Aranda García

1-4



## Monográfica

### Entre la castidad y la espada: de la *virgo bellatrix* a la *egregia bellatrix* en la ficción caballeresca tardomedieval y el *Cristalián de España*

Nuria Aranda García

5-53



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

Sara Santa-Aguilar

55-75



### La mujer diablo en la narrativa caballeresca: aproximación y variaciones

Almudena Izquierdo Andreu

77-108



### Las mujeres en el *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell: un acercamiento desde las metodologías computacionales

Soledad Castaño Santos

109-136



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

Pedro Álvarez-Cifuentes

137-163

 PDF

**Mujeres y aventuras en las novelas de caballerías de Mambrino Roseo: una comparación con el ciclo español de los Palmerines**

Giulia Lucchesi

165-197

 PDF

**De Fanta-Ghirò «persona bella» a Leola. La presencia de la *puella cum armis* en las reescrituras modernas de la materia caballeresca.**

Elisabetta Sarmati

199-226

 PDF (Italiano)

---

## Miscelánea

**Enanos, amor y coyuntura social en los libros de caballerías castellanos: reflexiones en torno a un capítulo del *Primaleón* (1512)**

Walter José Carrizo

227-260

 PDF

---

## Fichas y Reseñas

**Daniel Gutiérrez Trápaga y María Gutiérrez Padilla (eds.), *Libros de caballerías: estudios sobre la poética del género*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Heúresis, 2024**

Jesús Ricardo Córdoba Perozo

261-267

 PDF

**Daniel Gutiérrez Trápaga y Axayácatl Campos García Rojas, *Libros en los universos de ficción. Libros de caballerías castellanos*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Heúresis, 2024**

Giulia Lucchesi

269-271

 PDF

**Axayácatl Campos García Rojas y Mónica Vanesa Cruz Salinas (coords.), *Las altas caballerías y los sublimados hechos. Lecturas del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Heúresis, 2024**

Juan José Sánchez Martínez

273-275

 PDF

**Pedro Monteiro, *Ficção e memória na literatura cavaleiresca ibérica. O «Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda» (1567)*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2025**

Isabel Sofia Calvário Correia

277-282

 PDF (Portugués)

---

## Tesis de doctorado

**La monstruosidad vista a través de un género literario: formas, funciones y sentidos de lo monstruoso en los libros de caballerías castellanos (ss. XVI-XVII)**

Walter José Carrizo

283-284

 PDF

**Estudio de la representación del ermitaño en los libros de caballerías**

Daniel Mur Cantalejo

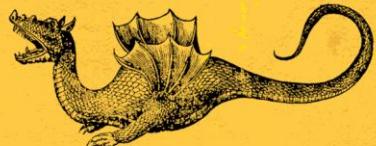
285-286

 PDF

Historias Fingidas

ISSN 2284-2667

[Department of Foreign Languages and Literatures](#) of the University of Verona | [Declaración de privacidad](#)



## Presentación

Federica Zoppi y Nuria García Aranda  
(Università di Verona y Universidad de Zaragoza - IPH)

§

El número 13 (2025) de la revista *Historias Fingidas* continúa nuestro compromiso de ofrecer estudios rigurosos e innovadores sobre la literatura caballeresca como fenómeno literario europeo; como es usual, la sección monográfica de la entrega registra los resultados del seminario anual del Progetto Mambrino, celebrado en la Universidad de Verona y dedicado en 2024 al tema del disfraz en relación con la figura y la identidad femeninas, a través de un recorrido que abarca obras caballerescas compuestas en castellano, catalán, portugués e italiano.

El disfraz, de larga tradición en las letras universales, representa un recurso narrativo especialmente prolífico en el género caballeresco, que posibilita un amplio abanico de desarrollos narrativos. En relación con las figuras femeninas, además, el disfraz representa un vehículo de libertad, que posibilita el acceso a espacios –sociales y narrativos– típicamente masculinos, como el de la guerra. Por otra parte, el disfraz es también fuente de engaños que enriquecen la trama con toques de transgresión erótica y de seducción, gracias a equívocos de género que recuerdan las situaciones típicas de la comedia. Esta transgresión, por su sensualidad, atraía la atención de los lectores varones, pero también le guiñaba el ojo al numeroso público de lectoras, que podían disfrutar de esta evasión narrativa e ideológica, retando los lugares comunes sobre sus debilidades mentales y físicas.

El artículo de Nuria Aranda García propone en este ámbito un análisis sobre la evolución del arquetipo femenino de la mujer guerrera en la ficción caballeresca tardomedieval y renacentista. La autora muestra cómo la figura de la *virgo bellatrix*, asociada a la transgresión del orden patriarcal y a la alteridad amazónica, se transforma progresivamente en la *egregia*

*bellatrix*, un modelo híbrido en el que la práctica de las armas y el desempeño caballeresco conviven con la belleza y los ideales corteses. El estudio se centra en dos obras significativas: *La Poncella de Francia* y el *Cristalián de España*, donde se representan respectivamente un modelo primigenio de *egregia bellatrix* y la consolidación de este arquetipo: una guerrera que rechaza el matrimonio y se mueve con plena soltura entre el combate, la cortesía y los códigos de honor, en diálogo con personajes italianos como Marfisa y Bradamante.

El motivo de la *virgo bellatrix* es también objeto del artículo de Sara Santa-Aguilar, que lo estudia en el contexto de la novela pastoril española entre 1559 y 1633, destacando las múltiples intersecciones con la tradición de la novela caballeresca. La narrativa pastoril dialoga constantemente con la caballeresca, introduciendo figuras femeninas que ejercen fuerza y autoridad sin renunciar a su identidad de mujer. En el centro del estudio se encuentra Felismena, protagonista de *La Diana* de Montemayor, la primera dama armada de la literatura pastoril; Santa-Aguilar sigue la evolución de este motivo en obras posteriores, evidenciando la compleja relación entre travestismo, identidad y género.

Almudena Izquierdo Andreu explora otra identidad atribuida al universo femenino en la narrativa caballeresca medieval y renacentista, la construcción literaria de la mujer diablo, entendida como figura femenina asociada al disfraz, la metamorfosis y la manipulación. A partir del *Libro del caballero Zifar*, el *Tristán de Leonís* y el *Amadís de Gaula*, el estudio muestra cómo estas mujeres demoníacas se configuran como personajes multifacéticos, capaces de seducir y corromper mediante la ilusión visual, en un juego constante entre belleza aparente y verdadera naturaleza monstruosa.

En este viaje a través de la literatura caballeresca europea, el artículo de Soledad Castaño Santos ofrece una lectura novedosa del *Tirant lo Blanch* mediante la integración de las Humanidades Digitales en el análisis literario. La autora ilumina el papel y la evolución narrativa de algunos de los personajes femeninos más relevantes de la novela –Carmesina, Plaerde-mavida, Estefanía y la Viuda Reposada– mediante técnicas como el análisis de redes y de coocurrencias entre los personajes y la visualización gráfica de datos. El estudio permite entonces detectar patrones de presencia, vínculos y funciones narrativas que complementan y matizan la

interpretación filológica tradicional, revelando la complejidad de estas figuras y su función y simbolismo en el desarrollo del relato tirantiano.

El artículo de Pedro Álvarez-Cifuentes nos sitúa en el ámbito de los libros de caballerías portugueses, centrándose en la representación del disfraz femenino en la *Crónica do Imperador Beliandro*, obra atribuida a Leonor Coutinho da Távora. El estudioso analiza la abundancia y variedad de personajes femeninos que recurren al disfraz a lo largo del ciclo, explorando sus motivaciones narrativas y su función en la configuración del poder femenino dentro del universo caballeresco. Entre ellos destaca la figura de Felisaura, quien adopta una identidad masculina para perseguir al amante que la ha traicionado y restaurar su honra: un motivo ampliamente difundido en la literatura renacentista europea y que el autor vincula a una sólida red intertextual que incluye *La Diana* de Montemayor, las *novelle* de Bandello, el teatro italiano e inglés del siglo XVI y, finalmente, la figura de Dorotea del *Quijote*.

Por lo que atañe a los libros de caballerías italianos, Giulia Lucchesi estudia la tipología femenina en las novelas de caballerías de Mambrino Roseo da Fabriano, analizando cómo las mujeres –doncellas viajeras, guerreras, reinas, así como figuras que adoptan el disfraz masculino para huir, combatir o reclamar justicia– encarnan una modernización del paradigma femenino medieval. El artículo se enmarca en una perspectiva comparativa que amplía el recorrido europeo de la ficción caballeresca, mostrando la relevancia de las continuaciones italianas del ciclo de los Palmerines. Lucchesi demuestra cómo Roseo convierte el disfraz, la movilidad y la acción armada en espacios narrativos femeninos donde la iniciativa y la autonomía se integran plenamente en la virtud manifestada por las doncellas del universo caballeresco.

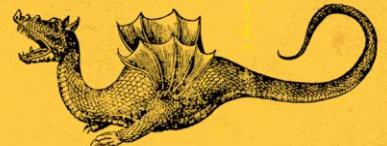
El motivo del disfraz en relación con la representación de la identidad femenina queda explorado asimismo en las reescrituras caballerescas contemporáneas, donde los códigos del género se reinterpretan a la luz de una sensibilidad actual. El artículo de Elisabetta Sarmati analiza dos novelas que revisitan de manera crítica la tradición caballeresca; por un lado, Paloma Díaz-Mas en *El rapto del Santo Grial* ofrece una modernización del mito del Grial, reelaborando además uno de los motivos específicos de la doncella guerrera: el de la hija menor de un rey sin descendencia masculina,

que toma las armas para defender el reino, tradición bien documentada en el folclore europeo, como muestra la historia de *Fanta-Ghirò*, y reinterpretada como instrumento crítico y de denuncia. Por otro lado, Rosa Montero, en *Historia del rey transparente*, convierte la figura de la mujer armada en un vehículo privilegiado de reflexión crítica sobre cuestiones plenamente actuales: el poder, la violencia patriarcal y la lucha por la autonomía femenina en el mundo hostil de la dictadura franquista.

El artículo de Sarmati cierra la sección Monográfica; el número de la revista incluye en la sección Miscelánea el artículo de Walter José Carrizo, que ofrece un análisis sobre el papel de los gigantes y los enanos en los libros de caballería. El autor reconstruye las múltiples representaciones de estas criaturas, subrayando su evolución: desde la ferocidad mítica hasta la progresiva «domesticación» en el entorno cortesano. Según una perspectiva histórico-social, se analiza la manera en que su representación literaria refleja las condiciones sociales de los enanos cortesanos en la península ibérica entre la Baja Edad Media y la primera Edad Moderna.

Finalmente, el número acoge las reseñas de tres volúmenes publicados en 2024 por iniciativa del Seminario de Narrativa Caballeresca de la Universidad Autónoma de México: Jesús Ricardo Córdoba Perozo ha reseñado el volumen *Libros de caballerías: estudios sobre la poética del género*, editado por Daniel Gutiérrez Trápaga y María Gutiérrez Padilla; Giulia Lucchesi ofrece una reseña de la monografía de Daniel Gutiérrez Trápaga y Axayácatl Campos García Rojas, *Libros en los universos de ficción. Libros de caballerías castellanos*. Juan José Sánchez Martínez presenta el libro *Las altas caballerías y los sublimados hechos. Lecturas del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca*, coordinado por Axayácatl Campos García Rojas y Mónica Vanesa Cruz Salinas. A estas se añade la reseña realizada por Isabel Sofia Calvário Correia del volúmen de Pedro Monteiro, dedicado a un libro de caballerías portugués poco estudiado, el *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (Coimbra, João de Barreira, 1567).

*Historias Fingidas* sigue dando visibilidad a los proyectos doctorales que investigan asuntos relacionados con la literatura caballeresca. El número actual se cierra con dos fichas descriptivas sobre las tesis doctorales de Walter José Carrizo (defendida) y Daniel Mur Cantalejo (en curso).



## Entre la castidad y la espada: de la *virgo bellatrix* a la *egregia bellatrix* en la ficción caballeresca tardomedieval y el *Cristalián de España*

Nuria Aranda García\*  
(Universidad de Zaragoza - IPH)

### Abstract

El motivo de la mujer guerrera, de larga tradición en las letras universales, gozó de éxito y presencia en la literatura caballeresca. El presente artículo analiza la evolución del arquetipo de la *virgo bellatrix* a la *egregia bellatrix* en *La Poncella de Francia*, narrativa caballeresca breve de finales del siglo XV, y el *Cristalián de España*, libro de caballerías de mediados del siglo XVI. Tomando como punto de partida los personajes de la Poncella de Francia y Minerva, se estudia la hibridación entre la amazona clásica y la doncella guerrera desde el modelo primigenio de la primera hasta la consolidación de la segunda, subrayando cómo estas figuras combinan virtudes heroicas y femeninas sin romper del todo con el orden patriarcal, pero integrándose plenamente en los códigos caballerescos.

Palabras clave: *egregia bellatrix*, *virgo bellatrix*, *Poncella de Francia*, *Cristalián de España*, libros de caballería, narrativa caballeresca breve.

The warrior maiden motif, deeply rooted in world literature, found significant success and resonance in chivalric fiction. This paper examines the evolution of the female warrior archetype from the *virgo bellatrix* to the *egregia bellatrix* in the *Poncella de Francia* and *Cristalián de España*. Focusing on the characters of the Poncella de Francia and Minerva, it explores the hybridization of the classical Amazon and the warrior maiden, showing how these figures embody both heroic and feminine virtues while integrating fully into chivalric codes without fully challenging patriarchal structures.

Key words: *egregia bellatrix*, *virgo bellatrix*, *Poncella de Francia*, *Cristalián de España*, chivalric books, short chivalric narrative.

§

\* El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación «Última fase del Catálogo de obras medievales impresas en castellano (1475-1601): del libro antiguo a las nuevas propuestas de edición» (PID2022-136675NB-I00), concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Se ha realizado en el marco del Grupo Investigador «Clarisel», que cuenta con la participación económica del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón y del Fondo Social. Especial agradecimiento a M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina por su valiosa guía y consejos cuando me aventuro en temas caballerescos.

## De la *virgo bellatrix* a la *egregia bellatrix*

Con el sintagma latino *virgo bellatrix* se define un tipo literario de doncella que, con actitud guerrera, participa en combates y en hechos de armas propios de la condición masculina<sup>1</sup>. Con presencia en la antigüedad greco-latina y en la hagiografía (Vega, 2008), el disfraz varonil gozó de gran popularidad como recurso literario en la España aurisecular, especialmente con la proliferación de la Comedia Nueva, por lo que fue bastante habitual encontrar obras pobladas de personajes femeninos que, adoptando el disfraz masculino, se lanzaban a arriesgadas aventuras<sup>2</sup>. En su vertiente más belicosa, la ya enunciada *virgo bellatrix*, pueden establecerse dos subtipos, la amazona, de tradición clásica, y la doncella guerrera, de mayor presencia en las letras medievales, si bien entre ambas se producen ya desde los inicios procesos de contaminación que darán lugar a modelos híbridos en la literatura renacentista y caballeresca, y cuyos antecedentes resultan difíciles de prefijar (Ashcom, 1960, 59)<sup>3</sup>. En común tendrían un componente: «la participación de una mujer en actividades que, de acuerdo con una división tradicional de los papeles sociales y sexuales, son propios de hombres» (Lacarra y Cacho Blecua, 1990, 88).

La amazona constituye el tipo más singular de *virgo bellatrix*, porque «supone una subversión casi absoluta, permanente, de unos valores no puestos nunca en duda por las sociedades patriarcales» (Lacarra y Cacho

---

<sup>1</sup> Cualquier trabajo que aborde el tema de la *virgo bellatrix* es deudor de las investigaciones y aportaciones de Marín Pina (1989, 81-94).

<sup>2</sup> Sobre este tema, véase Bravo-Villasante (1955, 33-59). La mujer vestida de hombre no solo constituye un motivo folclórico (K1837. *Disguise of woman in man's clothes*), sino que está presente en una larga tradición literaria europea que llega incluso a remontarse a la literatura hindú. A la hora de estudiar la pervivencia de un determinado motivo en la literatura caballeresca, resultan de especial relevancia los trabajos desarrollados por Bueno Serrano (2007) para los libros de caballerías publicados entre 1508 y 1516, junto con la base de datos MeMoRam (<https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/>) con un arco cronológico más amplio, Luna Mariscal (2017) para la narrativa caballeresca breve y Zoppi (2023) para las continuaciones italianas.

<sup>3</sup> Lacarra y Cacho Blecua (1990, 87) añaden también a ciertos personajes femeninos que imponen su voluntad en sus relaciones con los hombres, se comportan como compañeras dominantes y ejercen la fuerza física sin perder la condición femenina.

Blecua, 1990, 88). En la literatura grecolatina, las amazonas son mencionadas en la *Ilíada* homérica, pero como colectivo que lucha como varones y que ayuda a un joven Príamo a combatir contra los frigios (Hom. Il. III, 189). Arctino de Mileto, considerado discípulo de Homero, es el primero en vincular a estas guerreras con la materia troyana, y menciona por primera vez a Pentesilea como su reina en su perdida *Etiópida*, aunque elude su procedencia geográfica. Ya en época clásica se establecen los vínculos entre estos personajes y los héroes Heracles y Teseo, lo que llevará a Diodoro Sículo a narrar tanto los orígenes de este pueblo guerrero de mujeres, como la expedición de Heracles para conseguir el cinturón de Hipólita como parte de sus doce trabajos (D.S. II, 45-46; D.S. IV, 16). No obstante, es Heródoto quien las sitúa en Escitia y Libia, otorgándoles dos características significativas para la configuración del mito (Hdt. IV, 100-116): el rechazo a actividades exclusivamente femeninas y la dedicación guerrera<sup>4</sup>. Durante el período helenístico, la presencia de la racionalidad las lleva a introducirse dentro de la propaganda imperial de Alejandro Magno al servicio de la superioridad masculina, algo que anticipa algunos comportamientos que se percibirán en su pervivencia en la literatura medieval románica<sup>5</sup>. De su presencia en los mitos grecolatinos, Lissarrage y Schmitt-Pantel (2008, 49) han destacado sus rasgos comunes de mujeres bárbaras y guerreras, además del alejamiento geográfico, cultural y temporal, su poder, su estatus sexual, su autonomía y su carácter civilizador. A ello se suma la unión de tres planos: la femineidad peligrosa, la inversión de papeles sexuales y la barbarie (Carlier-Détienne, 1980-1981, 11). En estos inicios,

---

<sup>4</sup> Diodoro Sículo, a partir de los rasgos introductorios de Heródoto, las dibuja como un pueblo conquistador y guerrero que ha esclavizado a los hombres, gobernado por una reina identificada como hija de Ares y con culto a Artemisa. Menciona también la mutilación de los hijos varones y la cauterización del pecho para la batalla. Véase sobre la presencia de las amazonas en la literatura clásica Alonso del Real (1967, 19-75), Luis Jiménez (2017) y González Doreste (2024, 13-14). Son de especial relevancia las aportaciones de Brandenberger (1994), con un resumen muy útil de las amazonas en la tradición literaria y mitológica, y más recientemente la tesis doctoral de Millán González (2017a), donde las amazonas son analizadas desde la perspectiva de género.

<sup>5</sup> D.S. 17, 77 relata el encuentro entre Alejandro y Talestris, quien se dirige a él con trescientas amazonas tras oír de su fama con el único objetivo de tener descendencia con él. Se hacen también eco de este episodio Estrabón (Str. 11, 54) y Plutarco (Plu. *Alex.* 46).

las amazonas se mueven entre los miedos subconscientes de los varones, como exponentes del patriarcado, y una aparentemente franca admiración, que se codifica en su derrota a mano de los héroes masculinos aclamados por la sociedad griega (Brandenberger, 1994, 434-436). Su creación, en última instancia, respondería a la plasmación en mito de los afanes del hombre por refrenar sus instintos encarnados por el deseo de dominar al opuesto femenino, exteriorizando su miedo a la emancipación del a mujer (Millán González, 2017a, 49).

En el periodo medieval, autores como Jordanes, Procopio de Cesárea, Pablo Diácono, Orosio, san Agustín o san Isidoro de Sevilla se hacen eco de la leyenda de las amazonas, que poblarán los relatos de ficción, enciclopédicos, historiográficos e incluso los libros religiosos (Alonso del Real, 1967, 111-121)<sup>6</sup>. En cuanto a la imagen proyectada por este pueblo en exclusiva femenino, predomina el perfil negativo de mujeres crueles y violentas con cierta tendencia a la lujuria. También será frecuente su aparición en la literatura de viajes en autores como Marco Polo, quien reinterpreta la leyenda, o Jean de Manderville (González Doreste, 2024, 13-18), y en la tradición hispánica en obras como la *Embajada a Tamorlán*, o el *Libro del infante don Pedro de Portugal* (Lacarra y Cacho Blecua, 1990, 90). De trascendencia para la evolución de la figura de la amazona es el *roman anti-que* francés, considerado el inicio del *roman* en el país galo, a través del *Roman d'Enéas*, el *Roman de Troie* y el *Roman de Alexandre*, donde progresivamente va a sufrir un proceso de humanización del mito que la va a conducir a un tratamiento cortés donde se eliminará la eugenésia, los hijos varones serán entregados al cuidado de sus respectivos padres, se anulará la cauterización del pecho y se feminizará su comportamiento (Petit, 1983, 73 y 83). Esto tiene que ubicarse en una identificación inicial con la barbarie y la representación del mundo al revés, y en su transformación, al final de la Antigüedad, en guerreras, reinas civilizadoras y fundadoras de ciudades de relevancia (Cassagnes-Brouquet, 2013, 140).

---

<sup>6</sup> Véase, entre otros, el *Imago mundi* de Honorio de Autun, el *Speculum Historiale* de Vicent de Beauvais, el *Libro de las propiedades de las cosas* de Bartolomé Ánglico, el *De natura rerum* de Thomas de Cantimpré o el *Livre du trésor* de Brunetto Latini.

En el *Roman d'Enéas*, cuya fuente primordial es la epopeya virgiliana, el anónimo clérigo compositor, además de los cambios que opera en la romanización de la *Eneida* –reducción del componente mitológico, simplificación y clarificación del relato, transposición de algunos elementos y simplificación y síntesis (Petit, 1982b)–, potencia el personaje de Camille, dotándola de ciertos componentes descriptivo-narrativos que la sitúan en el origen de este proceso de humanización. Partiendo del personaje virgiliano, que no es considerado amazona en la epopeya, y que apenas cuenta con una descripción sucinta<sup>7</sup>, el *Enéas* la dota de una amplitud que le da un papel más relevante en la trama. En común, ambas rechazan las tareas femeninas a favor de las hazañas guerreras, suscitan la admiración general y se evoca su aspecto exterior, mientras que el anónimo clérigo prefiere eliminar la velocidad que caracteriza al personaje y las comparaciones con personajes mitológicos para evidenciar sus habilidades en el combate cuerpo a cuerpo (Petit, 1982b, 157). En el *Éneas*, la definición amazónica del personaje, tenuemente evocada en la *Eneida*<sup>8</sup>, se amplifica, aunque sigue sin considerarse como tal en el *roman*: ahora Camille comanda un ejército de *pucelles* que luchan cuerpo a cuerpo con sus contrapartes masculinas, y se descubre el flanco izquierdo, según la costumbre amazónica, lugar del cuerpo asociado ahora con lo femenino y, por lo tanto, con la recuperación de esa feminidad que habían perdido las amazonas. La condición femenina también se pone de relieve en la descripción física de Camille, pero también en su castidad, como eco de la consagración a Diana de la Camila virgiliana, además de la sabiduría (Huchet, 1984, 69). Mediante las *amplificationes* narrativas, el *Enéas* no solo muestra la transición entre la epopeya y el *roman*, sino que establece un diptico en este personaje entre la

<sup>7</sup> En la primera aparición de Camila, Virgilio solo alude a sus manos, que prefieren las armas, su ligereza con los pies, su juventud, el manto púrpura que la cubre, el peinado, y la admiración que causa comandando los ejércitos (Verg. *Aen.* 7, 802-811).

<sup>8</sup> Por orígenes, Camila no es amazona, pero Virgilio sí alude a ella como amazona en una ocasión («At medias inter caedes exsultat amazon», Verg. *Aen.* 11, 648), sin mencionar la cauterización del pecho, que sí muestra visible (Verg. *Aen.* 11, 649), y acompañada de tres vírgenes, Larina Tula y Tarpeya, que combaten con ella y a las que el Poeta compara con las amazonas Hipólita y Pentesilea (Verg. *Aen.* 11, 655-664).

belleza y el valor guerrero, esto es, la feminidad y la virilidad, que tiene como paralelismo la muerte del personaje de Pallas, y como contraparte Dido como antímodelo femenino y dama culpable (Petit, 1982a, 21-35), ya que va a presentarse como invulnerable al amor.

El *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure, que usa como fuentes primordiales *De excidio Troiae* de Dares Frigio (siglo V) y *Ephemeris belli Troiani* de Dictis Cretense (siglo IV), recoge elementos históricos y enciclopédicos de las amazonas –la eugenésia en la descendencia, la residencia en *Femenie*, la selección de los hijos y la consagración a la guerra manteniendo en algunos casos la virginidad–, para centrarse en el personaje de Penthésilée. Esta irrumpió en batalla para socorrer a los troyanos enamorada de Héctor, pero tratándose de un amor de oídas basado en las proezas guerreras de este, y combina en su personalidad el mundo feudal en el ejercicio de gobierno como reina, y la temática épica en la búsqueda de gloria en el combate (Castellani, 2008, 278). Al contrario que Camille, se mostrará vulnerable al amor, rasgo que no estaba en el texto de Dictis. La codificación de Camille y Penthésilée como amazonas en ambos *romans*, a través de los motivos tradicionales del combate épico y a través de la écfraisis característica de este género, presenta un modelo de mujer de la que se celebran sus hazañas al nivel de los guerreros masculinos, mientras se mantiene su feminidad y, acercándose al modelo de *midons*, se insiste en su virginidad a través de las descripciones y se la dota de exotismo y singularidad (Castellani, 2008, 284)<sup>9</sup>.

La vulnerabilidad al amor permea en el *Roman d'Alexandre*, donde se alcanza la normalización del tratamiento cortés del mito. Amable, reina de las amazonas, envía como emisarias a Floré y Beauté ante Alejandro Magno en muestra de amistad, quienes acaban casándose con dos generales del ejército del caudillo macedonio en una ceremonia auspiciada por

---

<sup>9</sup> Es interesante cómo, de acuerdo con Castellani (2008, 284-285), la descripción de Camille y Penthésilée se construye en relación con las reacciones suscitadas en el colectivo masculino, ya sean de sorpresa por su modo de vida y maravilla ante su belleza y su valor de guerreras, pero también de escándalo, con discursos misóginos y despectivos que evidencian el miedo de los hombres ante mujeres capaces de vencerlos en su propio terreno.

este y por la propia soberana. La feminización se consolida en este *roman*, ofreciendo definitivamente una visión de la amazona que, sin renunciar a su condición de mujer, entra en la guerra; visible todo lo anterior tanto en su porte y armadura en combate, como en la musicalidad de sus voces y otros aspectos de su físico. De acuerdo con Petit (1983, 83-84), esta imagen de las amazonas que surge del *roman antique* supondría un anti-topos de *fortitudo-pulchritudo-feminea-sapientia-pudicitia* como resultado de la asociación virgo-virago que se opondría al topos *fortitudo-sapientia* masculino.

A partir del siglo XIII también empiezan a ser habituales las referencias a las amazonas en la literatura castellana con la integración de la materia troyana en las obras de autores en romance (Pichel Gotérrez, 2016: 157-161)<sup>10</sup>. Alfonso X en su *General estoria* (2009a, 75-76) recoge los distintos ecos que de las amazonas habían traspasado a la Edad Media, refiere el enfrentamiento entre Heracles y Antíope, Manalipe, Oritía e Hipólita, y relata las costumbres de este pueblo de mujeres (*General estoria*, 2009a, 603-604). Más interesante resulta la narración extensa del episodio de Hipólita en la guerra de Troya. Teniendo como fuente el *Roman de Troie*, el relato alfonsí introduce como novedad una atenuación del carácter violento de las amazonas, conduciéndolas de la barbarie hacia una civilización en la que son hábiles en los hechos de caballerías al mismo nivel o superior al de sus homólogos masculinos, y que conjugan con la belleza<sup>11</sup>, a lo que suma una cuidada descripción del combate entre Pentesilea y Pirro en clave caballeresca (*General estoria*, 2009a, 303-306). También dedica un es-

---

<sup>10</sup> Es de relevancia el trabajo de Casas Rigall (1999) para obtener un panorama completo sobre la presencia de la materia troyana en la Península Ibérica en el siglo XIII, al que se añaden en fechas más recientes el realizado por Pichel Gotérrez (2016) y Salvo (2019). Sobre un breve panorama de las amazonas en estos textos, véase Irizarry (1983).

<sup>11</sup> De Pentesilea se afirma que «maravillávanse de su fermosura e en la grand proeza d'ella» (2009a, 304), y de las amazonas que combatieron en Troya se dice que «eran ellas muy buenas dueñas en armas e muy guerreras e muy lidiaderas e que se preciavan por ello» (2009a, 326) y, en general, que «tales eran de coraçones e tan esforçadas que non devién nada a ninguno en sus fechos de armas, nin se les adelantava en ellas estoncés cavallero nin poderoso que en la tierra fuesen» (2009a, 603).

pacio al encuentro entre Alejandro Magno y Talestris en el libro homónimo (*General estoria*, 2009b, pp. 369-371)<sup>12</sup>. El *Libro de Alexandre* destina veintisiete cuadernas a la visita de Talestris, reina de las amazonas, quien se acerca a Alejandro, no solo para rendirle tributo, sino también para engendrar descendencia de él. El encuentro físico entre ambos, que no está presente ni en el poema latino *Alexandreis* de Gautier de Châtillon (siglo XII), ni en la *Historia de Proelii* (siglo X), principales fuentes del texto castellano<sup>13</sup>, supone una recreación por parte del poeta, que los hace someterse a las estrategias discursivas de dos monarcas y adoptar los códigos cortesanos. No obstante, sí parece seguir la *Historia de Proelii* en todo lo relativo a las costumbres de las amazonas: la procedencia de la tierra de Femina, la ausencia de varones, el encuentro ocasional con estos para asegurarse la descendencia, la entrega de los hijos a los respectivos padres y la mutilación del pecho derecho (vv. 1863-1873) (Michael, 1970, 272)<sup>14</sup>.

La atención a la materia troyana se acrecienta en el siglo XIV con Alfonso XI en textos que adquieren carácter autónomo al tratar la temática (Salvo, 2019, 428), y se hace relevante para la imagen de las amazonas gracias a la *Historia de la destrucción de Troya* (1996, 296-301) de Guido de la Colonna (1272-1287), quien sigue fielmente para el episodio de Pentesilea y su caracterización la obra de Saint-Maure y a la herencia recibida de la *General estoria*. En castellano cobran importancia las *Sumas de la historia troyana* (principios del siglo XIV) atribuidas a Leomarte, que combinan ambas fuentes, tanto para las hazañas de Hércules y Teseo con las amazonas, como para el relato de Pentesilea. Seguramente por influjo de la crónica alfonsí, el episodio de esta última aparece igualmente privado de los elementos más sangrientos, y el comportamiento de la reina de las amazonas sigue las reglas de la caballería, anticipando la codificación renacentista de

<sup>12</sup> También aparecen en otros textos de la cronística hispánica como la *Estoria de España* alfonsí y la *Historia de rebus Hispaniae* de Rodrigo Jiménez de Rada.

<sup>13</sup> Se añaden también como fuentes la *Ilias latina* (54-58 d. C) y el *Excidium Troiae* para lo relativo a la guerra de Troya, véase Casas Rigall (1999: 39-94).

<sup>14</sup> Michael (1970, 291), para el episodio del encuentro de las amazonas, da en conjunto como fuentes la suma del *Alexandreis* y la *Historia de Proelii*, con ciertos añadidos originales del autor a los que me referiré más adelante.

estos personajes<sup>15</sup>. Finalmente, en 1490, Juan de Burgos imprime la *Crónica troyana*, que utiliza el texto de Leomarte para narrar los encuentros de Heracles con las amazonas, y la obra de Guido para el episodio de Pentesilea (*Crónica troyana*, 2015, 29-38), donde el anónimo refundidor opera una pequeña *amplificatio* en el combate entre esta y Pirro para conceder algo más de trascendencia a la descripción del elemento bélico. La relevancia de la *Crónica troyana* no radica únicamente en su codificación de la amazona, sino, sobre todo, en su vinculación editorial con la literatura caballeresca: de la imprenta de Juan de Burgos salieron numerosos textos caballerescos y artúricos<sup>16</sup>, y la *Crónica* conoció catorce ediciones a lo largo del siglo XVI, lo que facilitó un mayor conocimiento de la materia troyana y su entronque con los libros de caballerías<sup>17</sup>.

Los tratados de vidas ilustres de mujeres también incluyeron a las amazonas como referentes, ya fuese como modelos o antímodelos. Boccaccio en su *De mulieribus claris*, punto de partida para estos tratados, menciona a Marpesa, Lampedona, Oritía, Hipólita, Antíope y Pentesilea<sup>18</sup>, de las que expone su genealogía y carácter cruel, en línea con la tradición medieval, y sus relaciones con Heracles, Teseo y Héctor, censurando, eso sí, cómo las costumbres masculinas anulan las buenas costumbres femeninas. De Camila alaba su castidad y virginidad y la sitúa como modelo de respeto de las buenas costumbres. En la tradición literaria hispánica, las amazonas poblaron también los catálogos de mujeres surgidos a la luz de la denominada «querella de las mujeres», dentro de la redención de la mujer ante la tradición misógina bíblica, aristotélica y patrística imperante durante el periodo medieval (Vargas Martínez, 2016, 221-302). Álvaro de Luna incluye en su *Libro de las virtuosas e claras mugeres* a Pentesilea, Oritía, Antíope y Ca-

<sup>15</sup> «(...) que bien vos digo que jamas al real non tornare syn moryr o dar çima a este fecho destas mugeres que son fechas denuesto de tanta e tan noble cauallería» (*Sumas de la historia troyana*, 1932, 253-254).

<sup>16</sup> El *Baladro del sabio Merlin* (1498), el *Tristán de Leonís* (1501) y el *Oliveros de Castilla* (1501). Véase Sharrer (1988).

<sup>17</sup> Véase Sanz Julián (2019). En el inventario del impresor Juan Cromberger a su muerte en 1540 se recogen «28 crónicas troyanas» (Griffin, 1998, asiento 511).

<sup>18</sup> Véase *Mujeres preclaras* (2010, XI-XII, XIX-XX, XXXII y XXXIX)

mila siguiendo la estela boccacciana, pero va a destacarse en ellas la habilidad en los hechos de caballerías al mismo nivel o superior de los hombres, en línea con la obra alfonsí y las *Sumas de la historia troyana*<sup>19</sup>. Se suma a esta tradición el *Planto que fizó la Pantasilea* de Juan Rodríguez del Padrón, poema elegíaco que narra el amor desgraciado de Pentesilea por el héroe troyano, y donde la reina de las amazonas aparece dibujada de acuerdo a los códigos del amor cortés, completamente feminizada y dominada por los afectos y sentimientos de la lírica cortesana (Millán González, 2017a, 93-99). Con todo, las amazonas van a seguir suponiendo un desafío para el orden patriarcal y social, cuya tensión solo se resuelve con su subordinación al héroe masculino mediante la fuerza, con su introducción en la esfera femenina con el matrimonio y la maternidad, o con su muerte (Taufer, 1988, 57-67).

En el Renacimiento se reactivó el interés por estas figuras mitológicas, que se resignificaron en el nuevo contexto de renovación intelectual y artística en el que las mujeres habían ganado algo más de protagonismo en la esfera política, donde participaban activamente en los asuntos del estado en su posición de reinas o dentro de familias nobiliarias prominentes. Las hazañas de las amazonas proporcionaban una legitimación de su figura literaria y la recepción del modelo suponía una encarnación moderna de un arquetipo antiguo de poder femenino (González Doreste, 2024, 9-11 y 13); ya habían tenido tratamiento literario e histórico-enciclopédico durante el periodo medieval, con frecuencia se habían destacado ciertos vínculos con personajes del Antiguo Testamento y se había asimilado por completo su tratamiento cortés, lo que suponía garantía de éxito (Petit, 1983, 63-64).

En la migración de esta figura a las caballerías castellanas es necesario de nuevo mencionar la posible presencia que pudo haber tenido la materia troyana ya en el *Amadís* primitivo, pero especialmente en la refundición de

---

<sup>19</sup> Al respecto de Pentesilea, afirma lo siguiente: «Pero dezimos en conclusión que ella se ovo en el fecho de las armas tan esforçada, e virtuosa, e varonilmente que non sólo es de ygualar a grandes e esforçados cavalleros, más aun, que pasó a alguno dellos». Véase *Libro de las virtuosas e claras mugeres* (2009, 386-389, 423-424 y 427-429).

Montalvo, donde se percibe la presencia de la ya mencionada *Crónica troyana* de Juan de Burgos de 1490, como apuntan Cuesta Torre (2025, 97-100) y Ramos (2025, 55)<sup>20</sup>. Conocedores del mito amazónico, los autores del ciclo amadisiano lo van a reflejar a través de Calafia (*Sergas de Esplandián*), Pintiquinestra (*Lisuarte de Grecia*), Zahara y Alastraxerea (*Amadís de Grecia*) y Pentesilea (*Silves de la Selva*), a las que dibujan como paganas de un reino lejano, de gran tamaño, fuerza y belleza, con destreza en las armas, y en las que el carácter violento viene atenuado por el honor caballeresco de ganar la gloria a través de valerosas empresas<sup>21</sup>. Aliadas en primera instancia de los enemigos paganos que luchan contra los héroes cristianos, finalmente pasan a integrar las fuerzas de estos últimos. Tal y como ha destacado Taufer (1988, 142-143), se muestra cierta evolución desde la Calafia de Montalvo y la Pintiquinestra de Silva hacia modelos mucho más complejos que desarrollará este último autor en la amazona Zahara y en Alastraxerea, quien va a suponer un punto de inflexión en la configuración de este personaje y en su interrelación con la doncella guerrera: descendiente de una amazona, no pertenece a esta comunidad, desarrolla sus empresas como caballero errante, se entrena dentro de la orden de caballería, es investida como tal y se lanza a la aventura persiguiendo la gloria personal<sup>22</sup>. Este nuevo modelo que Silva anticipa será desarrollado por Luján en Pentesilea quien, deseosa de ser investida como caballero por Amadís, es admitida en la orden de caballería abandonando a las amazonas y, como novedad en el subtipo, será la contraparte amorosa del héroe protagonista, constituyendo un puente entre la amazona cortesana, inserta en el orden

---

<sup>20</sup> No hay que olvidar tampoco que la materia troyana a lo largo del siglo XV seguía teniendo presencia en la lírica cancioneril, véase Cuesta Torre (2024).

<sup>21</sup> Para la interrelación de estos personajes en las obras del ciclo remito a DINAM. *Diccionario de nombres del ciclo amadisiano* <https://dinam.unizar.es/> [Consultado: 21/04/2025].

<sup>22</sup> Precisamente, se ha destacado que Alastraxerea es un personaje ambiguo que se construye con ambos modelos, el de amazona y doncella guerrera, justificado por su procedencia linajística: la línea familiar de Amadís de Gaula y las amazonas. Es por esta ambigüedad y por la influencia de tipos que supone una construcción innovadora (Manzanilla Mancilla, 2017). Con todo, los modelos primigenios todavía estarán presentes en títulos de la segunda mitad de la centuria, puesto que la Cenobia de la *Tercera y cuarta parte del Belianís de Grecia* (Jerónimo Fernández, 1579) toma inspiración en su configuración de la Calafia de Montalvo (Gallego García, 2004, 77).

social, y aquella exótica y amenazante, situada fuera de la civilización (Millán González, 2017a, 173). Entre los rasgos comunes que presentan estos personajes se encuentra no solo la asimilación de los códigos caballerescos, sino la conversión al cristianismo y el matrimonio con un caballero cristiano. En Pentesilea, el mito ya está adaptado a los esquemas corteses, y en conjunto estos personajes demuestran la acogida de este tipo entre los autores caballerescos, cuya clave del éxito «radica en la paulatina acomodación del viejo mito a los esquemas caballerescos sin perder aquellos rasgos distintivos que desde siglos hacían tan atractiva y, a la vez tan inquietante, la leyenda o realidad de las amazonas» (Marín Pina, 1989, 88).

A diferencia de las amazonas, las doncellas guerreras no suponen una subversión del orden patriarcal, puesto que luchan dentro de la estructura social establecida, apoyando el orden masculino, pero no amenazándolo, lo que hace que se constituyan como antítesis de las amazonas, más que una extensión de ellas<sup>23</sup>. Tuvieron trascendencia para la construcción de la doncella guerrera los modelos bíblicos de Judit, Yael, Débora y Ester, a los que se sumaron los ejemplos de la diosa Atenea y de mujeres belicosas de la Antigüedad, si bien la historiografía muestra que una mujer en armas no fue algo atípico de la sociedad medieval, y fueron frecuentes las «viragos» que blandieron espadas y vistieron armaduras para defender propiedades y linajes, que participaron activamente en las Cruzadas, integraron las órdenes militares y se vincularon con las órdenes de caballería (Taufer, 1988, 103-116; Cassagnes-Brouquet, 2013, 38-135)<sup>24</sup>. Cantares de gesta franceses como *Gui de Nanteuil* o *Huon de Bordeaux* presentan en sus versos a mujeres en hábito de caballero, la tradición hispánica ofrece el *Romance*

---

<sup>23</sup> Sales Dasí (2004, 69-72) establece la diferencia entre la dama disfrazada de caballero por amor y la doncella guerrera. Consideramos que ambos subtipos son doncella guerrera en tanto en cuanto los ejemplos que este autor proporciona para el primero son mujeres que protagonizan algún tipo de enfrentamiento bélico.

<sup>24</sup> Como bien relata esta autora, el término «virago», que recoge san Isidoro en sus *Etimologías*, no era necesariamente negativo en el periodo medieval, sino que podía usarse para alabar a mujeres que ejercían poderes generalmente reservados a los hombres, pero que no incurría en contradicción con la maternidad y la feminidad, y no suponía ser usurpados o ir contra natura (Cassagnes-Brouquet, 2013, 22-24)

*de la doncella guerrera* (Marín Pina, 1989, 82), y numerosos cuentos mantienen este motivo folclórico (Delpech, 1986) que alcanza su máxima expresión en el *Roman de Silence* de Heldris de Cornualles (ca. 1150-1160) y el personaje de Silence, que debe crecer y educarse como varón para heredar las tierras de su padre. El espaldarazo definitivo fue la aparición de las *Neuve Preuses* («nueve heroínas caballerescas»), creadas a partir de los homólogos masculinos propuestos por Jacques de Longuyon en sus *Voeux du Paon* (ca. 1312-1313)<sup>25</sup>. Su primera aparición tuvo lugar en el *libre de Léesce* de Jehan Le Fèvre (ca. 1373-1387) y, aunque su corpus nunca estuvo prefijado, tuvieron tanta fama que llegaron a ser recurrentes en textos de numerosos autores, incluida Christine de Pizan, y se trasladaron al arte siendo representadas en murales, tapices e incluso vidrieras. Su característica principal era ser mujeres que, a la vez que virtuosas («preudes dames»), poseían también la «prouesse» o un valor en un nivel incluso superior al de los hombres (Cassagnes-Brouquet, 2003).

La codificación resultante heredada por la tradición histórica, bíblica y clásica, especialmente a partir de los modelos cortesanos de amazonas presentados por el *roman antique*, supone la superación de la *virgo bellatrix* para dar paso a la *egregia bellatrix*. Esta constituirá el modelo hegemónico de doncella guerrera que predominará en la ficción tardomedieval y renacentista de ámbito hispánico, donde la toma de armas y el desempeño caballeresco en ningún momento entra en conflicto con la belleza y los ideales corteses de la mujer, generando un hibridismo en algunos personajes en los que el componente amazónico todavía será perceptible. Tal y como afirma Talufer (2000, 132), aunque las doncellas guerreras del Renacimiento transgreden los límites del comportamiento femenino tradicional, en ningún momento amenazan la división entre la superioridad masculina y la inferioridad femenina. Se establecen como excepciones a la norma y funcionan temporalmente como individuales fuera de una comunidad de mujeres y, aunque superen a un hombre en combate, acaban jurando lealtad a otro, ya sea emperador, rey o marido. Sexualmente, y frente a las

---

<sup>25</sup> Son Semíramis, Sínope, Hipólita, Menalipa, Lampedo, Pentesilea, Tomiris, Teuca y Deífila.

amazonas, están sujetas a las ideas patriarcales de comportamiento femenino que se evidencian en no mantener encuentros sexuales ocasionales. La doncella guerrera representaría un intento por hacer a la amazona menos amenazante, presentando sus atributos positivos (belleza, valor, poder y poderío militar), pero siempre al servicio del orden masculino.

La tradición hispánica caballeresca ya contaba con los antecedentes italianos de Bradamante y Marfisa, presente en el poema épico-caballeresco de Boiardo (*Orlando innamorato*, 1486), quienes toman las armas por amor y por deseo de gloria caballeresca respectivamente<sup>26</sup>. En la caballería española, la doncella guerrera aparece por primera vez en el *Primaleón* (1512), en el que una anónima mujer vestida de caballero se enfrenta en combate a don Duardos. Se percibe tenuemente en el *Polindo* (1526) y la mora Felises, y se codifica paulatinamente en la Gradafilea del *Amadís de Grecia* (1530) para alcanzar la máxima expresión del personaje en la *Florinda* del *Platir* (1533), quien llega a tener sobrenombre de caballero y protagoniza una situación amorosa de enredo con otra doncella (Marín Pina, 1989, 90-92).

Las páginas que siguen pretenden analizar, a partir de los ejemplos de la Poncella de Francia en la obra homónima y Minerva del *Cristalián de España*, cómo la interrelación del mito amazónico y la doncella guerrera producen estas *egregiae bellatrices* híbridas que son perceptibles desde la narrativa caballeresca breve cuatrocentista y van codificándose hasta el apogeo quinientista de los libros de caballerías para gusto del público lector.

---

<sup>26</sup> El primer libro del *Espejo de caballerías* (1525) supone ya una adaptación de la obra de Boiardo y de materiales procedentes de poemas épico-caballerescos italianos. Esto contribuiría a que los lectores del género se familiarizasen con estos dos personajes.

## **La *Poncella de Francia* como subarquetipo primigenio hispánico de *egregia bellatrix***

En 1520 ve la luz la *editio princeps* de la *Poncella de Francia* (a partir de ahora, *PdF*)<sup>27</sup>, aunque se tiene constancia de la existencia de alguna edición previa anterior a 1504 gracias al testimonio ofrecido por el inventario de don Fernando Álvarez de Toledo, primer conde de Oropesa<sup>28</sup>. El éxito de la obra fue tal, que se recogen un total de nueve ediciones para el periodo quinientista, superando esa barrera temporal, al mismo tiempo que se registran testimonios en bibliotecas particulares, pertenecientes mayoritariamente al estamento nobiliario, en inventarios de libreros e impresores, e incluso en los listados de libros enviados a las Américas (Aranda García, 2020)<sup>29</sup>.

Nada se conoce de la autoría de la obra, si bien la mano que se encuentra tras el texto se presenta en el íncipit como «cavallero discreto, embiado por Embaxador de Castilla a Francia por los sereníssimos Reyes don Fernando y doña Isabel» (89-90), lo que induce a pensar que se tratase de un letrado conocedor de la crónistica y vinculado con el entorno de la reina para haber recibido el encargo de escribir esta pseudobiografía dedicada a Isabel I (Gómez Redondo, 2012, 1694)<sup>30</sup>. La dedicatoria a la monarca ha sido la que ha definido el proemio como una suerte de pequeño regimiento de príncipes que contendría un programa de intenciones políticas y pautas para el gobierno (Gómez Redondo, 2012, 1694). Juana de Arco se delinearía como el espejo en el que Isabel I debía reflejarse como

<sup>27</sup> Las citas se llevarán a cabo a partir de *PdF* (2006). Para simplificar, cuando se aluda a fragmentos textuales, se hará solo indicando entre paréntesis el número de página de esa edición.

<sup>28</sup> En dicho inventario, datado del 20 de noviembre de 1504, puede leerse: «Yten otro libro de la *Ponçela* en francés e otro de la misma *Ponçela* en castellano, son de molde, que se apreçian en çincuenta maravedís». Véase Beceiro Pita y Franco Silva (1986, 330, n.º 20-21).

<sup>29</sup> Sirva también esta referencia para la relación de ediciones conservadas junto con su descripción y ejemplares.

<sup>30</sup> Entre los autores que se han barajado se encuentran Gonzalo de Chacón, a quien se le atribuye la redacción de la *Crónica de don Álvaro de Luna* (ca. 1453-1500) donde se menciona a la Poncella, y el propio Hernando del Pulgar, véase *PdF* (2006, 28-30). Gómez Redondo (2012, 1706), quien mantiene la anonimia del texto, afirma que, en base a los rasgos estilísticos, podría compararse con el anónimo autor de la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos* atribuida a Juan de Flores.

estabilizadora del reino, estableciendo una equiparación histórica entre el conflicto que vivió Francia durante la Guerra de los Cien Años y el enfrentamiento en Castilla tras la entronización de la reina entre 1474 y 1479 (Alchalabi, 2016), e introduciendo la *PdF* en el corpus de obras dirigidas a la soberana dentro del proyecto de creación de un nuevo estado moderno. El mismo terreno hipotético rodea a la génesis de la obra. Un arquetipo manuscrito habría circulado ya ca. 1453-1460 sin sobrepasar el año de 1474, aunque la versión en letras de molde dataría *post quem* 1474 y *ante quem* 1492, puesto que a la conquista de Granada y sus tentativas se alude en el propio paratexto inicial<sup>31</sup>.

Infantes (1991) ha introducido la *PdF* dentro del género editorial de la narrativa caballeresca breve, proporcionando para ello una serie de características compartidas con otras obritas de ficción de gran éxito en la imprenta. Desde la perspectiva narrativa, el relato incluye una serie de elementos que permiten asociarla indiscutiblemente con la ficción caballeresca. Las empresas de Juana de Arco (1412-1431) ya eran conocidas en la Península pero, pese al carácter cronístico que se le ha querido atribuir al texto, la veracidad histórica apenas sirve de esqueleto para el relato, y las hazañas de la Poncella se estructuran dentro de una construcción progresiva de la identidad heroica que culmina con la enumeración de las cualidades de la Orden del Águila, definidoras de una orden de caballerías en las que ella se integra (Gómez Redondo, 2012, 1697), armando una «historia fingida» que se mueve en torno al concepto de verosimilitud (12-24)<sup>32</sup>. El verdadero objetivo del autor habría sido hispanizar el relato para

---

<sup>31</sup> Para un análisis más profundo de la fecha de composición, se remite a *PdF* (2006: 53-59). Una parte de la crítica es partidaria de considerar un proceso de elaboración previa del relato mientras Isabel I era todavía princesa, y una adición posterior del proemio momentos antes de su paso a la imprenta antes de 1492. Véase, entre otros, Rucquoij (1990, 164-166).

<sup>32</sup> El proceso de ficcionalización es perceptible en el inicio de la obra, donde se utiliza el motivo literario de la caída de un reino por intercesión de una mujer para explicar el enfrentamiento entre los duques, estableciéndose un paralelismo con la Cava en España y Helena en Troya. Se completa con el episodio de la intervención de la flota española en el puerto de La Rochelle para vencer a los ingleses, batalla que tuvo lugar en realidad en 1372. A todo lo anterior se añade la profusa descripción de batallas, el empleo de lenguaje militar, las tácticas ofensivas, los torneos y desafíos y la enumeración de armas y vestimentas para la guerra (Campo, 1993, 362).

equiparar ambos reinos y ofrecerle al público un discurso pseudo-histórico y de ficción caballeresca (Alchalabi, 2016). Su inserción en el circuito de recepción caballeresco se completa con la materialidad. La elección de los grabados de portada escogidos por los distintos talleres impresores proceden en su mayoría de reutilizaciones de juegos procedentes de libros de caballerías (Aranda García, 2020)<sup>33</sup>. El título, «La Poncella de Francia y de sus grandes fechos en armas sacados en suma de la crónica real por un cavallero discreto embiado por embaxador de Castilla a Francia por los sereníssimos reyes don Fernando y doña Isabel, a quien la presente se dirige» (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1520)», sigue también la sucesión de unidades propia de un libro de caballerías enunciando, primero, a la protagonista, seguida de un resumen del contenido de la obra, y con reclamos editoriales a modo de cierre, que en este caso pretenden seducir al público lector mencionando el supuesto carácter de veracidad de las fuentes y los dedicatarios regios (Lucía Megías, 2000, 258-259).

Junto con los antecedentes literarios previamente enunciados, fue de especial relevancia para la configuración que ofrece la Poncella en el relato castellano como *egregia bellatrix* su inclusión en el catálogo de heroínas ilustres por Sébastien Mamerot en su *Histoire des Neuf Preux et des Neuves Preuses* (ca. 1460-1480) como la décima *preuse*<sup>34</sup>, estableciendo el paralelismo con el décimo *preu*, Betrand Du Guesclin, que había sido añadido al repertorio masculino por Eustache Deschamps a finales del siglo XIV (Cassagnes-Brouquet, 2013, 191-193). El eco de esta inclusión se percibe precisamente en el cierre de la historia, cuando la Poncella, una vez pacificada Francia, se hace contar los relatos de Alexandre, Héctor y Judas Macabeo, tres de los Nueve de la Fama.

El principal modelo para la construcción de la Poncella castellana es sin duda la amazona cortesana creada a partir del *roman antique*, revitalizada

---

<sup>33</sup> También se percibe en los circuitos de recepción, pues los ejemplares conservados de las dos ediciones conocidas de principios del siglo XVIII han pervivido encuadradas con el *Carlomagno*, el *Conde Partinaplés* y el *Oliveros de Castilla* (Campo, 1993, 362).

<sup>34</sup> Para Lobato Osorio (2010, 1159), más que una *virgo bellatrix*, la Poncella supondría una doncella-caballero. Precisamente se pretende demostrar aquí que la joven pastora francesa sí se acerca a las características que definen a un modelo híbrido de *egregia bellatrix*.

por la popularidad de las *Neuve Preuses* y, al igual que estas, aglutina en su figura las condiciones de *pulchritudo*, *fortitudo*, *sapientia* y *pudicitia*. La asociación de esta ficcionalización de Juana de Arco con las amazonas no es casual, y está plenamente justificada dentro de las numerosas comparativas de las que fue objeto la heroína real con estas figuras de la Antigüedad, y que se reafirma tras su rehabilitación en 1452<sup>35</sup>.

La descripción física se muestra en un único retrato de la Poncella, para el que el autor basa la *descriptio personae* en el tópico del *ut pictura poesis* como garantía de veracidad de su relato<sup>36</sup>: «Yo la he ya visto en Francia pintada de maravilloso pintor» (143). Para el anónimo redactor, la Poncella recuerda a las amazonas, pero en su sentido más clásico y masculinizado, lo que lo lleva a emplear la retórica de la *descriptio puellae*, pero invirtiendo los órdenes clásicos de la enunciación para mostrar ese carácter varonil y subversivo que representa la joven en armadura. Esta es «alta de cuerpo, más que otra muger», con «todos los miembros muy rezios y doblados» y un rostro «más varonil que de dama», que enseguida atenúa con condiciones de *feminea*, puesto que «los ojos tenía muy amarillos y bellos y de muy alegre vista, nariz y boca en su rostro bien puestas». El resultado final no deja de ser positivo —«Toda ella junta parescía muy bien» (144)—, al que se añade el cabello, que luce orgullosa sin ocultar su condición de mujer: «y los cabellos muy largos y rubios, con los cuales ella fazía diversos tocados, e en las batallas los traía fuera de las armas, aunque le era assaz peligro» (144). Pese a todo, la forma de conducirse en la batalla no dejar de parecerle anómala al autor: «El aire del pasear tenía de gran señor, mas como la mirava con pensamiento del esfuerço suyo, más con ojos de ver a Héctor que a dama era de todos mirada (...) como a amazona y no como a

<sup>35</sup> En 1429 un clérigo establecido en Roma la equipara con Pentesilea, misma comparación que hará el poeta italiano Antoine Astesan en 1435 en un poema junto con Camila, referente utilizado por Eneas Silvio Piccolomini (Cassagnes-Brouquet, 2013, 191-193).

<sup>36</sup> Muy probablemente, esta descripción habría sido tomada por un anónimo grabador para elaborar la xilografía de portada de las ediciones burgalesas de la obra del taller de Felipe de Junta. Esta, plancha, además, es muy posible que hubiese pertenecido a los fondos de Fadrique de Basilea, por lo que se refuerza la hipótesis de la existencia de ediciones impresas previas a la *princeps* conservada. Véase Fernández Valladares (2012, 108-114).

muger d'este tiempo la miré» (145). No solo se asemeja físicamente en ocasiones a un varón, sino que lucha como tal con el porte del héroe troiano, convirtiéndose en una suerte de Penthesilea en su sentido más clásico.

El antecedente directo de esta *descriptio* se encuentra en la amazona cortesana del *roman antique*. La descripción de Camille, extensa en el seno del *Enéas*, recorre ochenta y ocho versos, de los cuales la mayor parte se dedica a su caracterización psicológica y física (*proprietates, attributa, ephiteta*) (*Enéas*, 1999, 224-232). Se destaca su belleza, discreción y carácter valiente y cortés, que se complementa con sus cualidades como buena gobernante y su discreción y castidad. La física constituye, en palabras de Petit (1982a, 6), una descripción privilegiada, recreación más que amplificación, excepcionalmente desarrollada que recorre desde el rostro —frente, cejas, nariz, dientes—, hasta los cabellos siguiendo los parámetros clásicos de la *descriptio puellae*, y que se orienta a destacar su belleza a modo de policromía como si de una pintura o una vidriera se tratase. Destinado este retrato a suscitar el sentimiento de lo insólito, cumpliría la función de equiparar a este personaje con el de Pallas en el relato y de contraponerlo con el de Dido, encarnación de todas las cualidades negativas femeninas que Camille no personifica. Ninguna descripción física se aporta de la Penthesilée del *Troie* (1998, 542), más allá de destacar su valentía, audacia, belleza, sabiduría y alta nobleza, que reaparece en el retrato que de Talestris nos ofrece el *Libro de Alexandre*, recreación también del anónimo autor, y cuya extensión es indicativa, al igual que con Camille, de la trascendencia que obtiene en el relato.

Ajustado de nuevo a lo que proponían las retóricas para la *descriptio puellae*, antepone, como hace la Poncella, la mención al cuerpo en primer lugar, para seguir posteriormente con el orden prefijado —cara, frente, cejas, ojos, nariz y dientes—, (Michael, 1970, 208-209), pero ningún atisbo de masculinización se percibe en este retrato más allá de la fiera en la mirada. La completa feminización de Talestris, de la que nada se dice de su condición guerrera con la excepción de la pequeña introducción sobre las costumbres amazónicas, responde a una única función: la construcción

de la masculinidad heroica y el ensalzamiento de las cualidades bélicas de Alexandre, a quien acude la amazona con el objetivo de tener descendencia de él que las herede (*Libro de Alexandre*, 1988, 454-456). El autor de la *PdF* recoge los referentes de la tradición medieval y de la amazona cortés en su retrato, pero al contrario que las anteriores, no le interesa poner el foco en las cualidades físicas femeninas como en las guerreras, a las que dedica la totalidad del relato. La feminidad de la Poncella es solo un elemento más, secundario, añadido a su virilización, que pretende mostrar cómo la joven guerrera, pese a su condición de mujer, no resulta transgresora en su introducción en la esfera masculina, donde está plenamente justificada. Al igual que sucede con Camille, y al contrario que Talestris, el retrato de la Poncella no presenta utilidad narrativa, y no está concebido para inspirar la subordinación al héroe, sino para equipararla con uno.

Esto contrasta con su *pudicitia*, y la protección de su virtud y el cuidado de su honra, demostrada en uno de los episodios más escabrosos del relato y, en la línea de la Camille del *Enéas*, con un rechazo absoluto al amor y a contraer matrimonio. Poco después de unirse a la causa guerrera de Francia, bajo condición femenina de pastora, se ve obligada a defenderse de los numerosos requiebros que el hijo del Mariscal le hace, que encendido de pasión, «començó a reqüestarla de rústicos amores, según los hombres cortesanos suelen a labradoras semejantes tentar» (112). La Poncella finalmente consigue convencerlo para ir a un lugar apartado donde, para defenderse de la agresión, lo apuñala mientras el hijo del Mariscal la intenta asfixiar. Como prueba de su ordalía, «tentó de le cortar la cabeza para la levar al Rey, mas la daga no cortava y no se osó detener por temor de los suyos, mas levole el dedo pulgar de la mano para señal de su victoria» (113). Una vez pacificada Francia, y ya afincada en sus posesiones, «ningún grande fue en el reino ni en otros reinos, donde sus fechos se supiessen, que no la demandassen en casamiento», pero «la Poncella jamás quiso casar» y «en su palacio no se platicavan amores» (203-204).

La configuración final del modelo amazónico se completa con la adición del *topos* masculino de *fortitudo-sapientia*, el primero de ellos otorgado por designio divino, y que le lleva a superar en fuerza a cualquier varón:

Y en aquellas horas que mal dormidas dormió, nueve noches le apareció en sueños que ella cobraba el reino de Francia y el destruido rey tornava en la más próspera fortuna que jamás se vio. E así como la primera noche comenzó, así en cada día de aquellos nueve sentía su saber y fuerza crecer tanto qu'el padre y la madre por sus discretas razones lo conocían. Y a todos los hombres de aquel lugar a quién más la fuerza y juventud les ayudaba, les fazía tantas sobras en cualquiera que de fuerza ensayava como cuatro hombres muy rezios a uno muy flaco harían (106-107).

Como *miles Christi*, se desempeñará de manera preeminente en cualquier batalla, donde combinará la fuerza con el ardid y la estrategia bélica. Consigue engañar al duque de Galdes para que lo prendan con una estratagema, se disfraza de labrador y finge que le han robado el pan para observar desde dentro el real enemigo, logra superar por medio de su astucia el bloqueo naval del puerto de La Rochelle, e incluso rompe las filas enemigas con una ingeniosa estratagema: «E ella tenía ciertos ingleses presos que tomó cuando escaló a Raz, y uno d'ellos, el más parecido a su cuerpo de ella, fizole llamar de sus armas y poner su mote, y tomó una cabellera ruvia, como sus cabellos, y sembróla en la armadura de cabeza. Y así adereçado el inglés, le cortó la lengua porque no fablasse, y cubierto el rostro del almete no parecía sino la misma Poncella» (200-201).

La definición de la Poncella como *egregia bellatrix* y modelo mixto se completa con la adición de rasgos procedentes del universo caballeresco<sup>37</sup>. Al igual que el caballero andante, la Poncella accede al ejercicio de la caballería mediante una predestinación, que no se retrotrae a su nacimiento, sino a los designios divinos, un mesianismo que permite entronizar a este personaje con las raíces de tradición bíblica de mujeres beligerantes, a las que la fe en Dios las dota de la astucia y herramientas bélicas necesarias

---

<sup>37</sup> Para estos rasgos se remite a Sales Dasí (2004, 19-43).

para defender su pueblo. Sin embargo, las hazañas de la Poncella no están determinadas por el componente linajístico que marca al héroe masculino, cuyas aventuras se acometen con final feliz porque demuestra las buenas cualidades heredadas de sus antecesores, a quienes aspira a superar (Cacho Blecua, 1991, 71-72). El carácter transgresor dentro del universo masculino que presenta una mujer desempeñando hazañas bélicas propias de un varón permite una deconstrucción del universo caballeresco donde es plenamente admisible que una pastora hija de un mesonero pueda llegar al ejercicio de las armas, algo que será extrapolable a la doncella guerrera, donde la toma accidental de las armas viene determinada, no por la genealogía del personaje femenino, perteneciente eso sí, al estamento nobiliario, sino por motivaciones externas al propio origen de la sangre. La condición caballeresca de la Poncella estará determinada por la muestra de los atributos de valentía, cortesía, generosidad, justicia, lealtad, mesura y cordura en el campo de batalla, cuyo mayor exponente se demuestra en el «episodio del triple duelo»<sup>38</sup>. En él, la Poncella desafía al duque de Saboya por no cumplir su palabra de servidumbre al rey, pero este rehúsa enfrentarse a ella aludiendo precisamente a la ausencia de linaje y estatus social y proponiendo en su lugar a tres caballeros, ante lo cual la respuesta de la joven sobre el predominio de los atributos sobre lo linajístico es clara: «Si por la limpieza de vuestro linaje me quitáis de no ser digna para entrar en el campo con vos, yo, en cuanto a mí, conozco ser verdad. Mas si aquella grandeza y alta sangre que de vuestros antecesores heredastes, por vuestros yerros tan feos se pierde, no es muy grande» (134).

Si bien la Poncella no atraviesa un proceso de investidura, sí demuestra su fuerza y habilidades guerreras en una hazaña previa ante el monarca, quien le busca y entrega «armas con que ella más suelta se fallase» (109). A partir de este momento, se convierte en vasalla del rey, y como integrante del grupo de los hombres de armas, va a trabajar por el mantenimiento del orden social y la defensa de la justicia, que no el orden religioso, puesto que este ya lo personifica en su mesianismo. Esto da lugar a que en el

---

<sup>38</sup> Sobre este episodio, véase Sánchez Valat (2012).

campo de batalla se desempeñe con un mote caballeresco, «ego sum», y un sobrenombre otorgado por el soberano galo, «Poncella de Francia», que oculta su nombre de verdad, nunca mencionado en el relato, pero evidencia sus dos principales cualidades: su condición de doncella virgen y su papel como libertadora de ese país, que decidirá conservar una vez pacificada Francia<sup>39</sup>. A partir de ese momento, inicia un camino de conquistas bélicas que la van a llevar, ya no al acceso al trono, pues su origen villano se lo impide, pero sí a disfrutar de su vida en un palacio y de posesiones que ella rechaza en favor de su familia. El itinerario caballeresco de la Poncella debe situarse en un camino intermedio en la transición del *Amadís de Gaula* a las *Sergas de Esplandián*, donde cobran importancia los ideales de guerra santa difundidos en las primeras décadas del siglo XVI con la pervivencia de los ideales mesiánicos de los Reyes Católicos (Sales Dasí, 2004, 33-43). Como Amadís, la Poncella se muestra amante del riesgo y se entrega con arrojo a la aventura; como Esplandián, hace gala de una gran planificación militar que concede verosimilitud histórica al relato.

Como doncella guerrera, la incursión de la Poncella en las armas es accidental, pero esto no evita que al final del relato decida permanecer en los *fechos* de armas. Esto permite establecer una pequeña similitud con el personaje de Silence, a quien puede considerarse el primer arquetipo híbrido de *egregia bellatrix*, con el que guarda similitud en ciertos componentes narrativos comunes. El *roman* francés presenta a esta joven doncella, dotada de hermosos atributos femeninos, que se ve obligada a esconder su condición de mujer bajo la apariencia de varón para poder heredar los terrenos de su padre, lo que genera debates internos sobre su identidad escenificados por los diálogos entre Educación y Naturaleza. El episodio culminante llega cuando, una vez en Francia, es armada caballero por el monarca, satisfecha con ese modo de vida<sup>40</sup>, y luchará comandando una

---

<sup>39</sup> Como plantea Marín Pina (1990, 173): «El nombre resume la vida de la persona, es heraldo de su fama, y por ello los caballeros especialmente se esforzarán por dignificarlo y por preservarlo de toda mácula».

<sup>40</sup> «Silence no se arrepentía de su modo de vida, pues se encontraba muy a gusto. Era un caballero bueno y valiente: ni rey ni conde engendraron uno mejor» (*Silence*, 1986, 107)

parte del ejército en ayuda del rey Ebain. En común mantienen el gusto por la condición caballeresca y el mantenimiento de cierta masculinización amazónica en el personaje, mientras que la ocultación de la identidad en el combate va a ser una condición que acercará a Silence a la doncella guerrera que se analizará a continuación.

La posible influencia posterior de la *PdF* no solo estará auspiciada por el elevado número de ediciones quinientistas, sino también en su recuperación como personaje en la *Corónica de don Mexiano de la Esperança, Caballero de la Fe* (Miguel Daza, 1583), apareciendo entre las guerreras más valerosas de la historia, entre las que se identifican a las *Neuve Preuses*, para entregarle a Camiliana sus dones caballerescos<sup>41</sup>.

### **La infanta Minerva y la consolidación de la *egregia bellatrix***

La *Historia de los invitados y magnánimos caballeros don Cristalián de España, príncipe de Trapisonda, y del infante Luzescanio, su hermano, hijos del famosíssimo emperador Lindedel de Trapisonda* (a partir de ahora, *CE*)<sup>42</sup>, ve la luz por primera vez en el taller vallisoletano de Juan de Villaquirán en 1545, de cuyas prensas salieron más de un libro de caballerías, aunque la solicitud de la licencia de impresión en 1537 ya indicaba que la obra estaba terminada por aquél entonces (Gagliardi, 2010, 135-137). El *CE*, único texto caballeresco de autoría femenina conocido en las letras hispánicas y salido de la pluma de Beatriz Bernal, solo conoció una reedición, impulsada por su hija, Juana de Gatos, en 1587 (Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica)<sup>43</sup>. La

<sup>41</sup> «Y, andando a las bueltas sobre cuál bencería a cuál, salió otra dama armada toda de armas, que en el escudo y traça se echó de ber ser aquella balerossa francesa llamada la Poncela, la cual venía acompañando a la reina Artemisa (...) Las otras cuatro reinas, en vrebbe, Artemisa le concedió el amor conjugal; Semíramis, el brío y fortaleça; Poncela, el saber acaudillar los caballeros y tratar con los soldados, la paciencia y elegancia en el decir» (*Caballero de la Fe*, 2019, 516).

<sup>42</sup> Las citas se llevarán a cabo a partir de *CE* (2019). Para simplificar, cuando se aluda a fragmentos textuales, se hará solo indicando entre paréntesis el número de página de esa edición.

<sup>43</sup> Tanto Valladolid como Alcalá de Henares ocupan la tercera posición en las ciudades peninsulares donde se editaron libros de caballerías, solo precedidas por Sevilla, Toledo y Zaragoza, véase Eisenberg y Marín Pina (2000, 465).

ausencia de más ediciones en esta centuria ha llevado a pensar que la obra apenas gozó de éxito; sin embargo, la existencia de una traducción italiana (Venecia, Michele Tramezzino, 1558) y su consecuente reedición (Venecia, Lucio Spineda, 1609), su alusión en el proceso inquisitorial contra el morisco curandero Román Ramírez, su presencia en inventarios de particulares y en las trastiendas de librerías e imprentas de impresores y libreros de los siglos XVI y XVII (Gagliardi, 2010, 135-141; 229-253) y las intertextualidades en textos caballerescos posteriores parecen indicar lo contrario<sup>44</sup>.

El *CE*, organizado en cuatro partes, dedica los once primeros capítulos al ascenso caballeresco de Lindedel de España, para ceder el protagonismo a su hijo Cristalián, cuyas aventuras alternarán con las de su hermano Luzescanio desde la segunda parte, pero sin perder su papel predominante. Dentro del corpus caballeresco, el *CE* se situaría entre los libros no pertenecientes a ciclo y en la deriva narrativa que estos toman tras Feliciano de Silva, quien crea el paradigma del entretenimiento y la prevalencia del *delectare* sobre el *prodesse* (Lucía Megías, 2002; Gutiérrez Trápaga, 2017, 86), y en los que se hacen cada vez más frecuentes las pruebas de carácter maravilloso, la sucesión de aventuras hiperbólicas y la acumulación de gestas sin motivo generador claro (Sales Dasí, 2004, 36) que derivarán en la decadencia del género. Uno de los principales elementos en los que destaca el *CE* es un reducido número de batallas que potencia la ingente nómina de personajes femeninos que desfilan por sus páginas, ya sean desencadenantes de historias y aventuras o meros figurantes, y que representan «a picture of the vast limitations placed upon women, even those in the highest ranks of nobility, as well as the dangers that women

<sup>44</sup> En la *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros* (Alcalá de Henares, 1587), su autor, Marcos Martínez, ficcionalizado en el prólogo, llega a una sala donde aparecen los bustos de los mejores caballeros de la antigüedad, entre los que se encuentra Cristalián. En el manuscrito *Flor de caballerías* (Francisco de Baharona, 1599), Belinflor, en la aventura del castillo de Marte, y Rubimarte, en la aventura del castillo de Palas y Venus, se tienen que enfrentar en combate a grandes caballeros de la historia, él, y a doncellas guerreras, ella, entre los que se encuentran, de nuevo, Cristalián, y la infanta Minerva. Además, se ha destacado el paralelismo que guardan estas dos aventuras con la Aventura de la Victoria que cierra el *CE*. Véase Gagliardi (2010, 254-263).

fase as a result of being trapped in the category of female» (Whitenack, 1997, 33). A través de sus páginas, confluyen una relación de mujeres que rechazan el matrimonio a favor de la libertad y la independencia, vagan en busca de aventuras y caballeros que las resuelvan o aprenden magia y artes adivinatorias en lo que sería una voluntad, deliberada o no de la autora, por romper los moldes socioculturales que relegaban a la mujer a un segundo plano (Gagliardi, 2010, 202). En esta nómina se inscribe la infanta Minerva.

Su nombre, simbólico, remite a la diosa grecolatina de la sabiduría, antípoda también de la actitud y el lugar que ocupará a lo largo de todo el relato: la habilidad nata para las armas y la capacidad para desenvolverse con soltura y belleza en el entorno cortesano. El onomástico del personaje evoca los ecos de una tradición que se remonta al influjo que pudo tener la materia troyana en la creación de nombres ya en el *Amadís* primitivo previo a la refundición de Montalvo (Coduras Bruna, 2015, 109). Además, a través de su caracterización antropónima, se inserta también en el frecuente empleo de la mitología como materia novelable en los libros de caballerías. Con especial trascendencia de la materia troyana, Beatriz Bernal se sirve a menudo de la écfrasis mitológica, pero especialmente de héroes y personajes mitológicos redivivos, para generar temas y motivos y dar pie a la creación de nuevas aventuras caballerescas (Marín Pina, 2010a, 150-160)<sup>45</sup>. El personaje de Minerva, como encarnación simbólica de la diosa de la sabiduría, constituye la máxima expresión de trasmutación e integración de la materia clásica.

Además de Silence, pueden rastrearse dos antecedentes literarios que pueden ayudar a entender la configuración que presenta Minerva en el *CE*:

<sup>45</sup> Ya en primer capítulo, la autora da muestras de su gusto por la materia troyana: «Dice la historia que Nicóstata, aquella excellentísima mujer que todas las guerras de Troya escribió, cuenta que el rey Príamo, entre todos sus hijos, hubo solamente dos hijas, a la hermosa Policena y a la sabia Casandra, la cual tuvo grande y verdadero amor a su hermano Troilo» (15). A modo de ejemplo, aparecen las estatuas de Palas y Venus en la Aventura de la Victoria, las hazañas de Héctor decoran las paredes de una habitación, Lindedel usará la espada de Troilo, recuperada por la sabia Membrina, y deberá enfrentarse a numerosos obstáculos para hacerse con el resto de las armas del personaje troyano, y Cristalián consigue numerosos tesoros salidos de las manos del rey Midas.

los *tournements des dames* y las Marfisa y, más especialmente, Bradamante boiardescas. Los primeros, pequeños relatos en prosa franceses populares en los siglos XII y XIII, mostraban a mujeres que, ante la negativa de sus maridos para combatir, tomaban las armas y se enfrentaban en torneos para demostrar quién era la más valiente, todo ello con gran influjo de la literatura caballeresca en la adopción de la vestimenta, los códigos de comportamiento, las técnicas de lucha y las armas, para mostrar «la volonté du trouvère de charmer un public composé en grande partie de femmes, passionées du tournois» (Cassagnes-Brouquet, 2013, 80). Marfisa y Bradamante aparecen por primera vez en el *Orlando innamorato* de Boiardo (1483), pero penetran en la tradición hispánica gracias al libro primero del *Espejo de caballerías* de Pedro López de Santa Catalina (Toledo, 1525), quien se sirve de los dos primeros libros del *Innamorato* para los primeros noventa y seis capítulos y completa los restantes con *Il quarto libro dell'innamoramento d'Orlando*, continuación elaborada por Niccolò degli Agostini (*Espejo de caballerías*, 2021, xi-xii). Con Marfisa, más cercana a las amazonas amadisianas, Minerva se identifica en el paganismo y en sus enfrentamientos con el héroe protagonista, en el caso de esta última involuntarios por el anonimato que provoca la armadura, pero no así en el carácter arrogante y orgulloso que muestra la primera. Con Bradamante coincide en el carácter cortesano y en la participación activa de esta en los conflictos de su hermano Rinaldo, incluso comandando la armada contra los sarracenos, de la misma manera que Minerva acompaña a Cristalián en muchas de sus aventuras y encabeza el ejército contra los paganos. Sin embargo, se distancia del personaje italiano en el enamoramiento, en la dependencia que esta toma de Rugiero y en el menor protagonismo que adquiere en la versión de Santa Catalina.

La no pertenencia al cristianismo es precisamente uno de los rasgos amazónicos constitutivos del personaje al igual que su gusto por las armas, que del mismo modo que la Poncella, proceden de un designio divino: «Los dioses repartieron en mí tanta parte de buena ventura, que hasta hoy yo no he hallado caballero que contra mí mucho en batalla pudiese durar»

(190)<sup>46</sup>. De orígenes nobles, hija única del rey Rabineldo de Alaponte, de ahí el tratamiento de infanta que recibe en el relato, va a preferir ocultar su identidad de mujer bajo una armadura masculina como una doncella guerrera, generando confusiones sobre su identidad al resto de personajes siempre y cuando esta lo deseé, que se sorprenden cuando se revela como mujer en el ejercicio de las armas. Esto va a dar lugar a que la propia Minerva fluctúe a voluntad entre la elección masculina y femenina, hesitación que todavía se percibía en la Bradamante boiardesca, y se mueva con libertad entre los espacios masculino, caballeresco, y femenino, cortesano, adoptando los códigos caballerescos de comportamiento que rigen cada uno de los mundos y los códigos de vestimenta asociados. Esto desemboca frecuentemente en episodios humorísticos, en los que la doncella se aprovecha de los códigos lingüísticos y actanciales que más le favorecen<sup>47</sup>. En la aventura de la reina de Polismaga, esta reclama un caballero que sea capaz de retirarle el arco que lleva en el cuello, argumentando que debe ser aquel que ame a la más hermosa doncella. Minerva se ofrece a probarse primero, con la complicidad del lector, que sabe que ella no está capacitada para superar esa aventura por su condición de mujer:

---

<sup>46</sup> Si bien en los primeros libros de caballerías las doncellas toman las armas de manera puntual, con la paulatina evolución hacia el entretenimiento del género, estos personajes femeninos van a mostrar afición por la vida caballeresca sin un motivo desencadenante, y se anticiparán sus habilidades guerreras con diversos argumentos, o bien mencionando un temprano gusto por las armas en la infancia y juventud, o bien otras motivaciones. Este es el caso, por ejemplo, de Hermiliana de Francia en la *Tercera y cuarta parte del Belianís de Grecia* (Jerónimo Fernández, 1578), quien es nombrada caballero por el mismísimo Marte cuando intercede ante él para liberar a su padre y a su tío en el episodio del Castillo de la Sabia Medea (*Belianís de Grecia*, 2013, 360-361). En el *Caballero de la Fe* (1583), Carmiliana, hija de la duquesa Carmilina, señora del Gran Puerto, que aparece como cazadora en clara identificación con Diana, y quien gusta del ejercicio de las armas, derrota en combate en una prueba a Minerva, y a continuación vence a las amazonas más importantes de la tradición literaria clásica y caballeresca, para que finalmente las mujeres más valerosas en armas de la historia le entreguen sus principales dones caballerescos (*Caballero de la fe*, 2019, 496-502 y 514-519). Episodio este último que guarda muchos paralelismos con la toma de armas de Claridiana como caballero en la *Primera parte del Espejo de príncipes y caballeros* (Diego Ortúñez de Calahorra, 1555), quien ya disfrutaba de su afición a la caza y del gusto por lo bélico, y a quien la sabia Oligas le entrega las armas de la amazona Pantasilea tras derrotar en una cueva a un león y a una sierpe (Campos García-Rojas, 2003, 38-40).

<sup>47</sup> Esto supone un cambio con respecto a las innovaciones introducidas por la Alastraxerea de Feliciano de Silva, quien precisamente es capaz de no establecer diferencias espaciales y conductuales en el empleo de los códigos verbales asociados con ambos ámbitos. Véase Manzanilla Mancilla (2017, 239-242).

Finalmente, que la infanta se probó primero: tomando el arco en su mano, no le movió de su lugar, y volviéndose al emperador, le dijo: —No se maraville vuestra majestad si yo no hice más que los otros han hecho, ca sabed que la que yo amo no ha mucha parte de hermosura, pero enciérrase en ella más gracia que en cualquier otra puede haber. Los que en el palacio estaban dijeron: —Muy contento está este caballero de la que ama, pues tanto la alaba de graciosas. Así, rieron todos de las palabras del caballero, y aguardaban por ver lo que el otro haría (502).

En el episodio de la Floresta de la Aventura, después de ver el fracaso de muchos de los caballeros de la compañía, y antes de que participe Cristalián, Minerva alude a su condición femenina como posible salvoconducto para que ella la resuelva:

La infanta Minerva dijo: —Paréceme que en esta aventura maltratan a los caballeros: por ventura se habrán mesuradamente con las doncellas. Si vos, mi señor —dijo a don Cristalián—, para ello me dais licencia, mucho deseo tengo de me probar» (407).

Como ha notado Sales Dasí (2004, 67), en los libros de caballerías de mediados del quinientos va a haber una tendencia dominante a situar a las amazonas al mismo nivel que los caballeros protagonistas con una asimilación caballeresca completa que anula la vieja oposición entre sexos, que ahora carecerá de valor narrativo e ideológico. Esto se debe a una mayor permeabilización entre los espacios público y privado, articulados disimétricamente; el primero acoge a lo valorado socialmente, y por tanto al universo masculino, y el segundo a lo no valorado, y por tanto a lo femenino (Amorós, 2001, 30). En los libros de caballerías ambos espacios aparecen perfectamente delimitados, de tal forma que la mujer que abandona el espacio privado, que corresponde con el ámbito cortesano, se ve obligada a retornar a este una vez que los motivos que han propiciado su salida son

resueltos<sup>48</sup>. El desarrollo narrativo de Minerva adquiere una gradación ascendente que la hace convertirse en una heroína que, sin llegar a coprotagonista, muestra cierta independencia del héroe masculino para llegar a existir. Mediante el uso de la vestimenta caballerescas y la adopción de estos códigos es capaz de interrelacionar la esfera masculina y femenina sintiéndose cómoda en ambas y sin que le sea planteada ninguna objeción, pues se valora siempre nobleza y virtudes por encima de otros rasgos como su paganismo; el caballero no es sinónimo de varón, sino de aquel que engloba en sí mismo elementos corteses, guerreros y religiosos que se obtienen al tomar los hábitos caballerescos (Ortiz-Hernán Pupareli, 2005, 96)<sup>49</sup>.

Minerva aglutina en su persona la *fortitudo*, la *sapientia* y la *pulchritudo*. En su primera aparición, creyéndose elegida por los dioses para superar la prueba de la princesa Penamundi, se enfrenta a Cristalián, quien la vence y le corta el yelmo, desvelando su condición de mujer que, junto con su politeísmo, no la hacen apta para concluir esa aventura, destinada al héroe caballeresco:

—Caballero, muerto sois si no os otorgáis por vencido. El caballero estaba tal que no le pudo responder; como don Cristalián esto vio, con el espada le cortó las enlazaduras del yelmo, y así como se lo quitó, don Cristalián fue muy espartado, que en lugar de caballero vio la más hermosa doncella que él jamás había visto; traía los sus hermosos cabellos cogidos en una red de hilo de oro (189).

---

<sup>48</sup> Esta es la característica fundamental de la doncella andante (véase Marín Pina, 2007 y 2010b) y de las doncellas guerreras sin rasgos amazónicos.

<sup>49</sup> Esto se demuestra también en la adopción de las vestimentas por parte del personaje. En el entorno cortesano, la vestimenta predilecta de Minerva será la femenina, mientras que, en el transcurso de las aventuras caballerescas, una vez desvestida de su armadura, va a preferir cubrirse por un manto, a la usanza de los caballeros. La preferencia por el hábito masculino va a ser un rasgo que se mantendrá en referentes posteriores. Carmiliana también va a mostrar predilección por estas vestimentas: «Y tanta robustidad y fuerça sentía en los miembros que le parecía que era mexor aquél ejercicio y más combiñente a su natural qu'el andar embuelta con la delicada olanda y blanda seda, ni con el usso ni aguja o retorcidos moldes; más gusto le daba la lança de frexno y la vuída punta del espada (...) Y, con esto, debaxo siempre andaba bestida de hombre, trayendo encima solo el hábito de muger y la delicada ropa» (*Caballero de la fe*, 2019, 497).

A partir de ese momento se convierte en servidora de Cristalián, pero también, bajo su condición de fémina, en dama de compañía de Penamundi. Al lado del protagonista, demostrará su valor y destreza en las armas en las distintas aventuras, solo superada por este, del mismo modo que en belleza solo se verá sobrepasada por Penamundi y Bellaestela. La sabiduría, asociada simbólicamente a su nombre, será puesta en práctica mayoritariamente bajo la apariencia de mujer, y la orientará principalmente a favorecer los encuentros entre Cristalián y Penamundi, adoptando los roles de doncella mensajera y doncella fiel de la princesa (Haro Cortés, 1998, 191 y 196). Entre sus ardides más destacados, planea con Cristalián que este se introduzca en el interior de la jayana de oro del rey Midas, adquirida en la aventura de los Hundos Valles, para que sea entregada como regalo a la princesa, y garantizarle así al héroe penetrar en las habitaciones de la dama en un episodio que guarda muchas concomitancias y guiños con el protagonizado por Tirant, Carmesina y Plaerdemavida en la obra homónima<sup>50</sup>.

La *pulchritud* de Minerva, que ya había sorprendido a Cristalián cuando revela por primera vez su identidad, se destaca tanto en su condición de caballero como de doncella, aunque son más abundantes las muestras del segundo, pese a ser el hábito masculino el preferido por ella. Una vez en presencia de la princesa Penamundi, la infanta demanda trocar su ropa en traje de doncella, maravillando a los presentes con su belleza:

La infanta Minerva dijo a la princesa: —Si la vuestra merced me manda dar qué me vista, por algunos días querría dejar el hábito que traigo. La princesa holgó mucho de lo que la infanta Minerva le dijo, y mandole sacar muy ricas ropas guarnidas por estraña manera, y asimismo le mandó dar todo lo demás que hubo menester, y como en hábito de doncella la infanta fuese puesta, estrañamente estaba hermosa (...) todas se espantaron de ver la gran hermosura de la infanta Minerva puesta en hábito de doncella (323).

---

<sup>50</sup> Véase para ello Piera y Shearn (2009), quienes argumentan que Beatriz Bernal pudo tener en mente varios episodios del *Tirant lo Blanc* como inspiración para su libro de caballerías.

Mismas reacciones suscita en hábito de caballero, aun llevando la cabeza descubierta:

Delante della venía aquel valeroso príncipe don Cristalián armado de todas armas en su caballo Flordelid; a la mano derecha llevaba a la infanta Minerva armada salvo las manos y la cabeza, y a la siniestra iban Dismael de la Roca y don Veros de Licante; la infanta llevaba la lanza y Dismael de la Roca el escudo. Y ansi como oído habéis entraron en el campo mirándolos grandes compañas de gentes que los miraban, y eran mucho espantados de ver a la infanta Minerva tan hermosa, ca llevaba sus dorados cabellos cogidos en una red de hilo de oro sembrada de muchas perlas y piedras de gran valor (399).

La conjunción de todo lo anterior confluye en la única aventura en solitario de este personaje en la tercera parte de la obra (caps. XCVI-CI), donde adquiere su punto álgido su condición de *egregia bellatrix*. Tras separarse de Cristalián en la Cruz de las Aventuras para intentar obtener la fama por sí sola, intenta socorrer a una doncella enfrentándose a tres caballeros. La llegada de veinte caballeros más enviados por el duque de Fonteguerrera, señor de esas tierras, la obligan a rendirse y convertirse en prisionera a petición de la hermosa Duante, hermana del anterior, pese a su voluntad de seguir combatiendo hasta la muerte. Una vez despojada de su armadura para ser curada, suscita la admiración por su belleza, aunque no consiguen averiguar su condición de mujer, oculta bajo un físico similar al de un muchacho imberbe:

En esto llegaron los maestros para le curar, y como le descubrieron algunas partes de su cuerpo adonde tenía las heridas, el duque fue espantado de ver la gran hermosura del caballero. Porque sabed que su cuerpo era hecho como de alabastro, y era tan bien compuesto y de tan estremada hermosura, que todos los que la vían no sabían qué se decir. (...) Estando curando a la infanta le vino a su pensamiento si por ventura aquel caballero era doncella, pues tanta hermosura en toda su persona Dios le había dado; mirábale asimismo el rostro, y no le veía señal de nacimiento de barbas (633).

Tanto el duque, sospechoso de su identidad como mujer, como su hermana, desconocedora de esta condición, requerirán de amores a la pobre Minerva, propiciando un triángulo amoroso basado en la ambigüedad sexual, en el equívoco y el engaño a través del disfraz. Situaciones de confusión como las protagonizadas entre Duante y Minerva, que dan lugar a enamoramiento de un personaje de otro del mismo sexo, no eran desconocidas, sino que contaban con cierta presencia en los libros de caballerías<sup>51</sup>. Antecedentes de este tipo de episodios se encuentran ya en el *Roman de Silence* y en la hagiografía medieval, donde el transformismo femenino fue bastante habitual en contraposición con el masculino, ocasionando ejemplos de confusiones de índole sexual con mujeres, unidos en este caso con el motivo de la falsa acusación siguiendo la tradición de la mujer de Putifar, o incluso la vacilación sexual del propio colectivo masculino<sup>52</sup>. La mujer que se hace masculina, ya sea mediante el uso del disfraz, contribuye a subvertir en parte la polaridad hombre/mujer y lo masculino, y confunde la distinción sexual, descontextualizando los signos de masculinidad (Vega, 2008, 79), lo que hace posible este doble enamoramiento que muestra el *CE*. No obstante, si en la hagiografía la mujer disfrazada de hombre en una comunidad de hombres, con los equívocos que ello pudiese generar, representaba una oportunidad para neutralizar la amenaza de la tentación femenina (Vega, 2008, 75), en los libros de caballerías simplemente respondía a una inversión de roles que pretendía fomentar la comicidad y

---

<sup>51</sup> Ya la primera parte del *Espjo de caballerías* (1525), fiel al *Innamorato*, se cierra con el enamoramiento de Flordespina, hija del rey Marsilio, de Madama Brandamonte, desconociendo que se trata de una doncella en hábito de caballero, quien además se había visto obligada a cortarse el cabello. Paradigmático es también el ejemplo de Florinda en el *Platir* (1533), de la que se enamora Mirnalta, anonadada por la destreza del Caballero de las Ramas de Oliva, y quien le seguirá el juego amoroso, algo similar a lo que se verá obligada a hacer Minerva con Duante en el *CE*.

<sup>52</sup> Marina, Margarita, Teodora o Eugenia son ejemplos de santas que toman los hábitos masculinos en un monasterio y son objeto de intento de seducción por parte de mujeres, e incluso son acusadas de haber dejado embarazada a una. En el caso de Eufrasia, su belleza disfrazada de hombre despierta los deseos libidinosos de los monjes con los que comparte monasterio. Véase Vega (2008, 58-69).

el ridículo de estos episodios<sup>53</sup>, además de una fuerte carga erótica, y escenas como falsas acusaciones de embarazo serían impensables en un género donde la mujer se caracteriza por el cuidado de la honra y el acatamiento de los códigos del amor cortés.

Para proteger la condición de mujer de Minerva, es su escudero Beldaín el que le otorga su sobrenombre caballeresco a partir del emblema que muestra en su escudo<sup>54</sup>, el Caballero de las Coronas, con el que será después conocida y que le permite disimular temporalmente su identidad real (Marín Pina, 1990, 175). El duque de Fonteguerrera, ayudado por un doncel que se cuela en las habitaciones de Minerva, consigue averiguar que es una doncella, y junto con los requerimientos amorosos de Duante, frustra todas las esperanzas que la infanta alberga para que le sea concedida la licencia de abandonar las tierras del duque. Esto la obliga a idear un plan de fuga: convencer a Duante de que huya con ella, prometiéndole que entonces sí gozará de su hermosura, a sabiendas de que el duque no enviará a nadie tras ella, pues la huida con Minerva no pone en peligro la honra de su hermana.

Como Camila y la Poncella, Minerva también va a rechazar en un inicio el amor<sup>55</sup>. El duque de Fonteguerrera, una vez convertido en rey de Pasamar, todavía enamorado de ella, le pide que lo acepte como caballero. La infanta solo accederá por petición de la propia Duante a través de un don en blanco y por solicitud de la princesa Penamundi, ante la que no se puede negar:

---

<sup>53</sup> Va a ser precisamente Feliciano de Silva quien explote la ambigüedad sexual a través del disfraz con finalidad cómica, pero desde el punto de vista del travestismo masculino. Véase Trujillo (2019, 164-193). Todavía en los libros de caballerías de final de siglo va a seguir explotándose este recurso en las doncellas guerreras.

<sup>54</sup> «—Cuanto ha que yo le conozco —dijo Beldaín—, no le sé otro nombre sino el Caballero de las Coronas, y este nombre creo yo que tiene él porque la divisa que en su escudo trae son tres coronas de oro en campo azul. Yo quisiera más saber —dijo Beldaín— por satisfacer a vuestro deseo, pero no lo sé» (631).

<sup>55</sup> Actitudes de preservación de la virginidad a través de la incorporación de elementos masculinos adquieren su máxima expresión en este personaje, que adopta también el travestismo masculino, una marca que, de nuevo desde la hagiografía, se asocia precisamente con el mantenimiento de la virtud intacta. Véase Vega (2008, 60).

El rey se fue a humillar ante la infanta Minerva, y tomándole sus manos se las besó muchas veces. La infanta, en presencia de la princesa, lo recibió por su caballero. —¡Ay mi señora —dijo el rey—, y cuán deseado ha sido para mí este día! Hoy, mi señora, me habéis hecho el más bienandante de cuantos nacieron en darme título de vuestro caballero.

—Sabed —dijo la infanta— que la princesa tiene poder sobre todas cuantas personas hoy en el mundo son; y ¿quién sería tal que el su mandado no hiciese? Esto digo porque a su alteza habéis de agradecer la merced que aquí se os ha hecho; que si la su merced no me lo mandara, aunque todos los del mundo a mí vinieran, yo no hiciera vuestro ruego (689).

Al igual que las amazonas, la conversión de Minerva llega en el relato, tópico frecuente y abundante en los libros de caballerías<sup>56</sup>. El vínculo con la tradición clásica es perceptible en este grupo de guerreras, pues a menudo son politeístas dentro del panteón grecorromano, pero nunca musulmanas, mientras que su estatus como paganas refleja la identificación de la barbarie con el paganismo y la civilización con la ortodoxia cristiana europea como herencia de dicha tradición. Su tratamiento dentro de los distintos relatos caballerescos responde a la mayor o menor animadversión que pueda suscitar en el autor, y su lucha a favor de un ejército pagano se debe más bien al desconocimiento que a una oposición frontal a la fe cristiana. Su conversión responde generalmente a la propia voluntad, y está antecedida de un ejercicio de comprensión y entendimiento del nuevo credo para reflejar una concepción idealizada de la correcta relación entre la Otredad bárbara y el discurso occidental exemplificado en el hombre blanco europeo. La infanta Minerva comparte el paganismo con las amazonas, pero su fe no cristiana no supone un elemento disruptivo que altere su relación con el protagonista, sino que es un componente secundario en el relato que se justifica plenamente en su nombre, que la hace parte de los gentiles, que no de los infieles (Taufer, 1988, 181-215). Minerva toma la decisión de abrazar el cristianismo cuando, tras verse acorralada en com-

---

<sup>56</sup> Sobre este tema, véase Whitenack (1988).

bate por el Caballero de las Esperas (el propio Cristalián, al que no reconoce), promete convertirse si sale indemne del combate por las bondades que ese Dios siempre concede a sus caballeros: «¡Oh Dios de los cristianos, y líbrame de las manos deste caballero, que yo te prometo de me tornar a tu sancta fe, pues veo las mercedes que haces a los que te sirven!» (658). La conversión, si no primordial, será necesaria para que Minerva pueda encabezar poco después como *miles Christi* y estratega militar, al igual que la Poncella, los ejércitos cristianos contra la invasión pagana del rey de Rosia, porque solo así puede erigirse como paladina de esta fe.

Minerva, tal y como se delinea, supone la consumación del papel de la mujer en los libros de caballerías: «De la dama concebida como el objeto de los deseos amorosos del caballero, una fémina más o menos caracterizada por su pasividad, a un personaje sumamente activo que afronta los mismos peligros que el héroe y demanda los mismos galardones que él» (Sales Dasí, 2004, 72). El esbozo dibujado por esta heroína caballeresca alcanza su máxima expresión en la Pantasilea del *Silves de la Selva* (Pedro de Luján, 1546), quien retoma el espíritu previo de la amazona, pero reformulando en positivo a la Calafia de las *Sergas* y a la Pintquinestra del *Lisuarte de Grecia*. Como parte de la visión humanista del autor, la mujer deja de ser vista como ideal platónico de belleza y señora del corazón del hombre, para ser percibida en la medida de su virtud (Romero Tabares, 1998, 105-116), y para ello este personaje contribuye a configurar las aspiraciones de la mujer rompiendo el paradigma de sumisión al que la realidad social la ha postergado (Millán González, 2017b, 142)<sup>57</sup>. En Luján no solo está presente el bosquejo de Minerva, sino que lo lleva más allá, proponiendo a una heroína guerrera que se convierte en la pareja amorosa y bélica del protagonista, estableciendo una comparación polarizada con Fortuna, representante del modelo caballeresco femenino, que no se percibe tan marcadamente en el *CE* entre Minerva y Penamundi y Bellaestela.

---

<sup>57</sup> Como ha destacado esta autora, la Pantasilea del *Silves de la Selva* se entiende a la luz de la tratadística sobre la educación de las mujeres que pobló el siglo XVI, y especialmente, de la visión que Luján trasladará a sus *Cologuios matrimoniales* (1550) (Millán González, 2017b)

Como doncella guerrera, Minerva no supone una amenaza para la superioridad masculina, pues nunca gana en combate al protagonista, y acaba sujeta al universo patriarcal a partir de la Aventura de la Victoria. En ella, debe concurrir como doncella, vestida como tal y emparejada con el rey de Pasamar, pues según los designios de la estatua de la trompa, los que ella nombre, «estos dos han de ser verdaderamente casados; y esto será así sin falta» (816). Nada se explica de la boda, pero la mención a la infanta al final del relato con el tratamiento de reina así parece indicarlo. Finalmente, en un giro algo inesperado para la trayectoria seguida por este personaje, acaba sometida a la monogamia patrilineal y no se sabe si tras el matrimonio volverá al ejercicio caballeresco<sup>58</sup>. Todo ello permite contrastar con la idea de este personaje femenino como transgresor desde una lectura ginecocéntrica (Piera, 2010), o como respuesta a las expectativas de un amplio público femenino dentro del tipo de la doncella guerrera (Sales Dasí, 2004, 58). Sin excluir esto último, tradicionalmente la imagen de la mujer en la literatura ha estado diseñada para agradar a un lector masculino ideal oculto tras el modelo espejular de una lectora, presente en su representación<sup>59</sup>. Esto implica que el sentido que se atribuye a la imagen de la mujer dependa, no solo del nivel de lectura, sino de una doble convención de lectura patriarcal que la convierte en un signo sexuado para un receptor masculino ideal, y en signo modélico para una receptora mujer (Luna, 1996, 27). Habría sido del gusto femenino encontrar actantes como Minerva en un género literario ampliamente consumido por ellas, a las que irían dirigidos mensajes moralizadores como el matrimonio final de la protagonista, pero también habría suscitado el atractivo lector de un público

<sup>58</sup> Resulta paradójico que un personaje como Minerva, que se ha definido a lo largo del relato por sus equivalencias con Palas, aspire en esta prueba a ser coronada por Venus, signo de la belleza, en vez de por la primera, destinada a laurear a los varones. Esto permite establecer el contraste con Hermiliana del *Belianís de Grecia*, armada por Marte y quien sí tomará las armas tras su matrimonio con Claríneo, especialmente para defender Constantinopla al mismo nivel que su esposo, como ya sucediese con Pan-tesilea y Silves de la Selva (Gallego García, 2004, 76).

<sup>59</sup> «La imagen de la mujer, convertida en grácil dama o en hábil guerrera, queda siempre transformada en objeto de deseo de la mirada masculina, que impone sus gustos y apetencias, sin importarle trocar ese retrato femenino en mero objeto (de deseo, codicia o caricatura) ajeno a sí» (Millán González, 2017a, 37).

masculino que podía considerar exótico y erótico imaginar a una mujer en vestiduras de hombre.

A partir de la segunda mitad del siglo, elementos condensados en Minerva, algunos procedentes de referentes anteriores, continuarán vivientes en otras *egregiae bellatrix* caballerescas, mostrando una continuación con los patrones establecidos. En Claridiana de la *Primera parte del Espejo de príncipes y caballeros* (Diego Ortúñez de Calahorra, 1555) suenan ecos de la Alastraxerea de Silva. Consagrada a la caza cuando no se dedica al manejo de las armas, también recoge la herencia linajística regia y amazónica, y tras un enfrentamiento con el Caballero del Febo bajo la apariencia de un Caballero Extraño, del que ya se había enamorado *ex arte*, termina de confirmarse el amor entre ambos. A partir de ahí, los vaivenes en su relación dentro del triángulo amoroso con Lindabrides motivarán muchas de sus salidas caballerescas hasta su reconciliación final y su lucha conjunta en la guerra contra los tártaros, donde su participación se hace fundamental (Campos García Rojas, 2003, 38-55). Se suman las ya mencionadas Hermiliana de Francia de la *Tercera y cuarta parte del Belianís de Grecia* (1579) y Camiliana del *Caballero de la Fe* (1583) quien, bajo la identidad falsa de Caballero de la Castidad Enamorada, se convierte en compañera y ayudante del Caballero de la Fe, amigo de la infancia y por el que desarrolla una relación afectiva. En la *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros* (Marcos Martínez, 1587), Sarmacia, hija segunda del rey de Lacedemonia, se dedicará a la vida caballeresca por vocación, y por celos y rivalidad con su hermana se enfrentará a Orístides, con el que surgirá la llama del amor en un episodio paralelo al protagonizado por Claridiana y el Caballero del Febo (Campos García Rojas, 2002, 425).

## Conclusiones

La *egregia bellatrix* supuso la culminación caballeresca de un proceso transformador de la *virgo bellatrix* que ya había empezado a codificarse en

el *roman antique*. El hibridismo entre la amazona y la doncella guerrera, sumado al travestismo masculino, suponía un atractivo, dotaba de funcionalidad al suspenso y el equívoco y su repetición continua en los textos era reflejo del gusto y la popularidad entre los lectores (Marín Pina, 1989, 94). La Poncella, como parte de este modelo primigenio de *egregia bellatrix*, se integra perfectamente en las tres grandes tradiciones literarias establecidas a principios del siglo XV, la historia bíblica, la literatura profética y la propaganda patriótica (Fraioli, 1982, 191), a las que debe añadirse, en el caso hispánico, la tradición caballeresca. En su codificación como personaje femenino guerrero suenan los ecos amazónicos de la Camille del *Éneas* y los caballerescos del *Roman de Silence*, mientras se mantiene como figura transgresora que no vuelve al sistema patriarcal establecido al no asumir la subordinación a una figura masculina, y al destacar las habilidades guerreras varoniles por encima de su propia condición de mujer. Los ecos del personaje se seguirán escuchando en el siglo XVI amparados por las reediciones de las obras y por su mención en libros de caballerías de la segunda mitad de la centuria.

La infanta Minerva se erige como ejemplo de la consolidación de la *egregia bellatrix*. Sin perder su feminidad y belleza, bajo la armadura puede desempeñarse en el uso de las armas como cualquier caballero andante, mientras es capaz de adoptar los códigos necesarios para desenvolverse con soltura en los ambientes caballeresco y cortesano y adoptar los roles de comportamiento que rigen esos espacios según su conveniencia. Como modelo híbrido, añade a la doncella guerrera los elementos más tenues del modelo amazónico, el paganismo y el rechazo al amor, que acaban subsanándose para reintroducirla en la sociedad patrilineal occidental y en lo que esta plantea para el comportamiento de la mujer. El personaje de Minerva no surge de la reinvención por agotamiento del motivo de la doncella guerrera, sino que supone la evolución natural de un tipo incorporando todavía innovaciones, al igual que había sucedido con la amazona, y que todavía encontrará referentes que lo mantendrán y revitalizarán hasta llegar a finales de la centuria a Rubimarte del *Flor de caballerías* (Francisco

Barahona, 1599), como una consecuencia más del agrado de un público lector tanto masculino como femenino.

§

### **Bibliografía citada**

- Alchalabi, Frédéric, «La Pucelle, la reine, le chroniqueur. *La Poncella de Francia* et ses modèles», *eSpania*, 23 (2016). DOI: <<https://doi.org/10.4000/e-smania.25232>> (cons. 21/04/2025).
- Alonso del Real, Carlos, *Realidad y leyenda de las amazonas*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.
- Amorós, Celia, *Feminismo. Igualdad y diferencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Colección libros del PUEG, 2001.
- Aranda García, Nuria, «Anónimo, *La Poncella de Francia*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2020, [en línea]. DOI: <[https://doi.org/10.26754/uz\\_comedic/comedic\\_214](https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_214)> (cons. 21/04/2025).
- Ashcom, Benjamin B., «Concerning “La mujer en habitó de hombre” in the *Comedia*», *Hispanic Review*, 28/1 (1960), pp. 43-62.
- Beceiro Pita, Isabel; Franco Silva, Alfonso, «Cultura nobiliar y bibliotecas: cinco ejemplos, de las postrimerías del siglo XIV a mediados del siglo XVI», *Historia. Instituciones. Documentos*, XII (1986), pp. 277-350. URL:

- <<https://idus.us.es/items/dd7e74f0-3ab8-46d8-ba03-8ca91421a34a>> (cons. 26/04/2025).
- Belianís de Grecia* = Gallego García, Laura, *Belianís de Grecia (Tercera y Quarta parte), de Jerónimo Fernández: edición y estudio*, tesis doctoral, València, Universitat de València, 2013.
- Brandenberger, Tobías, «El episodio amazónico del *Libro de Alexandre*. Fondo, fuentes y figuración», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 110 (1994), pp. 432-466.
- Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- Bueno Serrano, Ana Carmen (2007), *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007.
- Caballero de la Fe* = *Corónica de don Mexiano de la Esperanza, Caballero de la Fe*, ed. Ana Martínez Muñoz, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2019.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «La iniciación caballeresca en el *Amadís de Gaula*», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. María Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 59-79.
- Campo, Victoria, «*La Poncella de Francia*: una versión castellana de la historia de Juana de Arco», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval: (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, coord. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. 4, pp. 361-365.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* (1555-1580-1587)», *Edad de oro*, 21 (2002), pp. 389-439.
- , *Espejo de príncipes y caballeros (Parte I) de Diego Ortúñez de Calahorra (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1555). Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Carlier-Détienne, Jeannie, «Les Amazones font la guerre et l'amour», *L'Eténographie*, 76/81-82 (1980-1981), pp. 11-33.

- Casas Rigall, Juan, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, [Santiago de Compostela], Universidade de Santiago de Compostela, 1999.
- Cassagnes-Brouquet, Sophie, «Les Neuf Preuses, l’invention d’un nouveau thème iconographique dans le contexte de la Guerre de Cent ans», en *Le genre face aux mutations, masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours*, ed. Luc Capdevila, Sophie Cassagnes-Brouquet, Martine Coaud, Dominique Godineau, François Rouquet y Jacqueline Sainclivier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003. DOI : <<https://doi.org/10.4000/books.pur.15907>> (cons. 03/05/2025).
- , *Chevaleresses: une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013.
- Castellani, Marie-Madelaine, «Deux figures d’Amazones: Penthésilée dans *Le Roman de Troie* et Camille dans *Le Roman d’Éneas*», en *Réalité et représentations des Amazones*, dir. Guyonne Le Duc, Paris, L’Harmattan, 2008, pp. 273-286.
- CE = Bernal, Beatriz, *Cristalián de España*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas*, 15 (2019).
- Coduras Bruna, María, «Por el nombre se conoce al hombre». *Estudios de antroponomía caballeresca*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.
- Crónica troyana* = *Crónica troyana [Juan de Burgos, 1490]*, ed. María Sanz Julián, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.
- Cuesta Torre, María Luzdivina (2024), «La guerra de Troya en el *Cancionero de Baena* y sus conexiones historiográficas», *Medievalia*, 27(1) (2024), pp. 249–291. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/medievalia.644>> (cons. 21/04/2025).
- , «Héctor, Florestán y la cortesía en la batalla. El *exemplum* histórico troiano en el *Amadís*», *Revista de poética medieval*, 39 (2025), pp. 73-106. DOI: <<https://doi.org/10.37536/RPM.2025.39.1.114139>> (cons. 26/04/2025).
- Delpach, François, «La doncella guerrera: chansons, contes, rituels», en *Formas breves del relato. Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura*

- Española de la Universidad de Zaragoza (Madrid, febrero de 1985)*, coord. Yves-René Fouquerne y Aurora Egido, Zaragoza/Madrid, Universidad de Zaragoza/Casa de Velázquez, 1986, pp. 57-86.
- Eisenberg, Daniel; Marín Pina, M.ª Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- Enéas* = *Le Roman d'Enéas*, ed. Aimé Petit, intr. y trad. Ana-María Holzbacher, pról. Carlos García Gual, París, Memini, 1999.
- Espejo de caballerías* = López de Santa Catalina, Pedro, *Espejo de caballerías (libro I)*, ed. Raúl Sánchez Espinosa, Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Estudios Cervantinos, 2021.
- Fernández Valladares, Mercedes, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista*, 21 (2012), pp. 87-131. URL: <[https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/se-cure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volumen21/4%20eHumanista21.fernandez.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/se-cure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volumen21/4%20eHumanista21.fernandez.pdf)> (cons. 03/05/2025).
- Fraioli, Deborah, «L'image de Jeanne d'Arc: Que doit-elle au milieu littéraire et religieux de son temps?», en *Jeanne d'Arc. Une époque, un rayonnement (Colloque d'histoire médiévale, Orléans Octobre 1979)*, Paris, CNRS, 1982, pp. 191-196.
- Gagliardi, Donatella, *Urdiendo ficciones: Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- Gallego García, Laura, «Dos modelos de *virgo bellatrix* en la *Tercera y Cuarta Parte del Belianís de Grecia*: la princesa Hermiliana y la reina Cenobia», en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura Hispánica*, eds. Verónica Arenas Lozano *et alii*, València, Universitat de València, 2004, pp. 73-80.
- General estoria* = Alfonso X, *General estoria. Primera parte. Vol. 2, Jueces [Continuación]. Reyes Primero. Reyes Segundo. Reyes Tercero*, ed. Pedro Sánchez-Prieto Borja, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009a.

- General estoria* = Alfonso X, *General estoria. Cuarta parte. Vol. 2. Aggeo. Zácaras. Malaquías. Dario Idaspo. Xerxes. Artaxerxes. Sobdiano. Dario Noto. Artaxerxes Assuero. Ester. Artaxerxes Oco. Arsamo. Dario Arsamo. Alexandre el Grand. Dario Arsamo-Alexandre el Grand-Tolomeo Sóter. Tolomeo Filadelfo. Tolomeo Evérgetes. Eclesiástico. Tolomeo Filopátor*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009b.
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2012, vol. 2.
- González Doreste, Dulce María, «“Dames hardies et chevalereuses”: amazones, *preuses* y Juana de Arco en los tratados de *Vies de Femmes Illustres* (siglos XV y XVI)», *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 25 (2024), pp. 7-40. URL: <<https://portalcienicia.ull.es/documentos/6786b7f1c037fb6ae2317cad>> (cons. 26/04/2025).
- Griffin, Clive, «El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromeberger: Sevilla, 1540», en *Libro antiguo español IV. Coleccionismo y bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 257-373.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, *Rewritings, Sequels and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry. «Aquella inacabable aventura»*, Woodbridge, Tamesis, 2017.
- 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, Prensas de la Universitat de València, 1998, pp. 181-218.
- Historia de la destrucción de Troya* = Guido delle Colonne, *Historia de la destrucción de Troya*, ed. Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, Akal, 1996.
- Huchet, Jean-Charles, *Le roman médiéval*, París, Presses Universitaires de France, 1984.
- Infantes. Víctor, «La narración caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. M.ª Eugenia Lacarra, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-182.

- Irizarry, Estelle, «Echoes of the Amazon Myth in Medieval Spanish Literature», en *Women in Hispanic Literature: icons and fallen idols*, ed. Beth Miller, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 53-66.
- Lacarra, M.ª Jesús y Juan Manuel Cacho Blecua, *Lo imaginario en la conquista de América*, Zaragoza, Ediciones Oroel, 1990.
- Libro de Alexandre* = *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 1988.
- Libro de las virtuosas e claras mugeres* = Luna, Álvaro de, *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, ed. Julio Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra, 2009.
- Lissarrage, François y Pauline Schmitt-Pantel, «Amazones entre peur et rêve», en *Réalité et représentations des Amazones*, ed. Guyonne Leduc, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 43-63.
- Lobato Osorio, Lucila, «La Poncella de Francia: traslado del modelo de caballero literario a la figura femenina», en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*, ed. José Manuel Frajedas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y M.ª Jesús Díez Garretas, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid/Universidad de Valladolid, 2010, pp. 1159-1168.
- Lucía Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000.
- , «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 9-60.
- Luis Jiménez, Isidro, «Las amazonas, un mito transatlántico», en «*Posside sapientiam*». *Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, JISO 2016*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017, pp. 133-141.
- Luna, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de una mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2017.

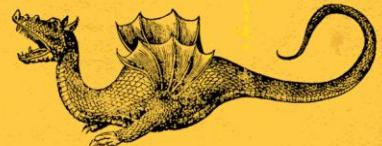
- Manzanilla Mancilla, Nashielli, «Construcción de la doncella guerrera en la *Primera Parte del Florisel de Niquea*», en *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, ed. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, 2017, pp. 227-250.
- Marín Pina, M.ª Carmen, «Aproximación al tema de la “virgo bellatrix” en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94. URL: <[https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/045/045\\_083.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/045/045_083.pdf)> (cons. 26/04/2025).
- , «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles», *Tropelías*, 1 (1990), pp. 165-175. DOI: <[https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.199012724](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199012724)> (cons. 26/04/2025).
- , «Las doncellas andantes en los libros de caballerías: antecedentes y delimitación del tipo (I), en *Actas del XI Congreso de Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad de León, 2007, vol. 2, pp. 817-825.
- , «La mitología en los libros de caballerías: de la cita comparativa a la aventura mítico-caballeresca», en *Il mondo caballeresco tra immagine e testo*, ed. Claudia Demmatè, Trento, Università degli Studi di Trento, 2010a, pp. 134-171.
- , «La doncella andante en los libros de caballerías: la libertad imaginada (II)», *eHumanista*, 16 (2010b), pp. 221-239. URL: <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/16>> (cons. 26/04/2025).
- Michael, Ian, *The Treatment of Classical Material in the Libro de Alexandre*, Manchester, Manchester University Press, 1970.
- Millán González, Silvia C. (2017a), *Reinos de amazonas en la literatura española de la edad media y los siglos de oro. Arquetipos, género y alteridad*, tesis doctoral, València, Universitat de València, 2017a.
- , «Amazonas y lecturas de mujeres, entre la ficción y la moralidad: de la *Siva de Mexía* al *Sihes de la Selva* y los *Coloquios matrimoniales* de Luján»,

- Tirant*, 20 (2017b), 119-146. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.20.11234>> (cons. 26/04/2025).
- Mujeres preclaras* = Boccaccio, Giovanni, *Mujeres preclaras*, trad. Violeta Díaz-Corralejo, Madrid, Cátedra, 2010.
- Ortiz-Hernán Pupareli, Elami, «El tema de la *virgo bellatrix*. La caballería femenina en algunos libros de caballerías», en *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*, ed. Concepción Company, Aurelio González, Lillian von der Walde, México, El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 91-106.
- PdF = *Poncella de Francia. La «historia» castellana de Juana de Arco*, eds. Víctor Infantes y Victoria Campo, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Verluert, 2006.
- Petit, Aimé, «La reine Camille dans le *Roman d'Enéas*», *Les lettres romanes*, 36, 1 (1982a), pp. 5-40.
- , «La reine Camille de l'*Enéide* au *Roman d'Enéas*», en *Actes du Colloque sur l'épopée gréco-latine et ses prolongements européens, 8-9 décembre 1979*, Paris, Les Belles Lettres, 1982b, pp. 153-166.
- , «Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: *Enéas*, *Troie* et *Alexandre*», *Moyen Âge*, 89/1 (1983), pp. 63-84.
- Pichel Gotérrez, Ricardo, «La eclosión de la materia clásica en las letras peninsulares bajomedievales. Compilaciones troyanas no autónomas», *Scriptura*, 23/24/25 (2016), pp. 155-176. DOI: <<https://doi.org/10.21001/scriptura.2016.23-24-25.06>> (cons. 26/04/2025).
- Piera, Montserrat, «Minerva y la reformulación de la masculinidad en *Cristalián de España* de Beatriz Bernal», *Tirant*, 13 (2010), pp. 73-88. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.13.3413>> (cons. 26/04/2025).
- Piera, Montserrat; Shean, Jodi, «Gendering Action in Iberian Chivalric Romance», *Medieval Feminist Forum: A Journal of Gender and Sexuality*, 45,

- 2 (2009), pp. 85-109. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.13.3413>> (cons. 26/04/2025).
- Ramos, Rafael, «El género del *Amadís* impreso: un intento de dignificación del discurso narrativo desde la óptica de la historiografía», *Cesura. Rivista*, 4 (2025), pp. 29-60. URL: <[https://www.cesura.info/docs/CR\\_4\\_2025/2\\_Ramos.pdf](https://www.cesura.info/docs/CR_4_2025/2_Ramos.pdf)> (cons. 26/04/2025).
- Romero Tabares, M.ª Isabel, *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.
- Rucquoi, Adeline, «De Jeanne d'Arc à Isabelle la Catholique: l'image de la France en Castille au XVe siècle», *Journal des Savants*, 1-2 (1990), pp. 155-174.
- Sales Dasí, Emilio José, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Salvo, Irene, «La matière de Troie dans les lettres hispaniques médiévales (XIIIe et XIVe siècles)», *Troianalexandrina*, 19 (2019), pp. 421-434. DOI: <<https://doi.org/10.1484/J.TROIA.5.117054>> (cons. 26/04/2025).
- Sánchez Valat, Vanessa, «El triple duelo en *La Poncella de Francia*», *Tirant*, 15 (2012), pp. 155-170. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.15.2090>> (cons. 26/04/2025).
- Sanz Julián, María, «Guido de Columna, *Crónica troyana; Historia troyana*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, [en línea]. DOI: <[https://doi.org/10.26754/uz\\_comedic/comedic\\_90](https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_90)> (cons. 21/04/2025).
- Sharrer, Harvey L., «Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos», en *El libro antiguo español. Actas del Primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, ed. Pedro M. Cátedra y M.ª Luisa López-Vidriero, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 361-369.

- Silence* = Cornualles, Heldris de, *El Libro de Silence*, trad. A. Benaim Larsy, Madrid, Siruela, 1986
- Sumas de historia troyana* = Leomarte, *Sumas de historia troyana*, ed. Agapito Rey, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932.
- Taufer, Alison Dale, *From Amazon queen to female knight, the development of the woman warrior in the Amadis Cycle*, Ann Arbor, University of California, 1988.
- Troie* = Sainte-Maure, Benoît, *Le Roman de Troie*, ed. Emmanuèle Baumgartner y Françoise Vielliard, [Paris], Librairie Générale Française, 1998.
- 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/Verona, Universidad de Zaragoza/Università di Verona, 2019.
- Vargas Martínez, Ana, *La querella de las mujeres: Tratados hispánicos en defensa de las mujeres (siglo XV)*, Madrid, Fundamentos, 2016.
- Vega, Carlos Alberto, *El transformismo religioso. La abnegación sexual de la mujer en la España medieval*, Madrid, Editorial Pliegos, 2008.
- Whitenack, Judith, «Emphasis added: an introduction to Beatriz Bernal's *Don Cristalián de España*», *Monographic Review*, 13 (1997), pp. 24-38.
- , «Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524», *Journal of Hispanic Studies*, 13/1 (1988), pp. 13-39.
- Zoppi, Federica, «Los motivos caballerescos en los libros de caballerías italianos de tradición española: teoría y práctica para la creación de una base de datos», *Tirant*, 26 (2023), pp. 209-225. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.26.27876>> (cons. 21/04/2025).





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

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

### Abstract

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

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

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

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

§

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

§

### **Bibliografía citada**

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

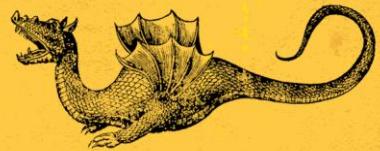
- , «*La Diana* de Montemayor: un tramo de un largo camino», *Diablotexto digital*, 9 (2021), pp. 260-281. DOI: <<https://doi.org/10.7203/diablotexto.9.20744>> (cons. 22/06/2025).
- Cravens, Sidney, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Estudios de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

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

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

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





## La mujer diablo en la narrativa caballeresca: aproximación y variaciones

Almudena Izquierdo Andreu \*  
(Universidad de Salamanca-IEMYRhd)

### 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 Gauña*, 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 Gauña*. 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 sociedad<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> La figura del diablo se desarrolla con intensidad en la Edad Media para pasar de una idea metafórica a una bestia inmunda 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 sedicosa, 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, Orsanic (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 irremediablemente 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 demoniaco, 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)<sup>2</sup>.

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 social<sup>3</sup>. 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.

<sup>2</sup> 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 ejemplos 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).

<sup>3</sup> 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 insolares 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 demoniaco 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 corações 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 parti, 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 reafuerza 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 emperador a monte, que lo vio el diablo apartado de su gente yendo tras un venado e parósele delante en figura de muger, la más fermita 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, parescióle el diablo delante en figura de aquella dueña que la otra vegada veniera, salvo que semejaba al emperador que era mucho más fermita 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 estaba 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 estaba 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 comenzó luego a reír e a fazer grant escarnio d'ellos e fincó la cabeza en el suelo de la fuente e comenzó 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 desciende directamente del *Códice*<sup>4</sup>. 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 *Lanzarote*, 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 diablo<sup>5</sup>.

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:

---

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> 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 comenzó a cortar de las ramas por hacer por hacer lugar por donde entrase. E ella, de miedo, estaba rogando a Dios que la guardase, ca ella cuidava que fuese alguna bestia, que la iva a comer. E el caballero, cuando 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 estó 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 sospeche 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 conciencia 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 caballo contra la donzella e tomola de los cavellos e llevóla delante del rey. E Tristán descavalgó e cortó las cuerdas con que estaba 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 cabeza, 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 cauallo contra el castillo, e ante que ella entrase, tomola por los cauellos e pusola en poder del rrey; e tornose contra los escuderos, e comenzó a ferir en ellos; mas ellos comenzaron todos a foyr. E el rrey corto luego la cabeza 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.

—Certas, 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 paresce 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 conpaña falle! E maldita sea la puta falsa que en esto me puso, e aun aquel que lla trae en su conpaña, 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 combatiros 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, je 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 historia<sup>6</sup>. Este hecho resulta vital porque los rasgos

---

<sup>6</sup> Para este tema puede consultarse Cacho Blecua (1979, 347-388), Avalle-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 cabeza. El cavallero se tornó contra y ella díxole:  
—Ay, mala, yo me maravillo que la cabeza 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 desenmascaramiento 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 comenzóse 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 IV<sup>7</sup>. 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

<sup>7</sup> 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 medievales<sup>8</sup>. 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 Gionales 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

---

<sup>8</sup> 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).

agora te encomiendo a Dios que irme 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 irremediablemente 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 hábito 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 aspecto<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> 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-Madison<sup>10</sup>. 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 adivinatorios<sup>11</sup>. 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 hombres<sup>12</sup>. 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.

<sup>10</sup> 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 *Sihes de la Selva*.

<sup>11</sup> 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).

<sup>12</sup> 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 metamorfosados 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 baja<sup>13</sup>. 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 espartado 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

---

<sup>13</sup> 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 veces 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 Endriago<sup>14</sup>. 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 metamorfosan 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 caballerías<sup>15</sup>, no se haya tal cual la mujer diablo, pero sí la dueña traída, 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 ensueño 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

---

<sup>14</sup> Se pudo ampliar este tema en Martín Romero (2010).

<sup>15</sup> 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 Joren* (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 demoniaco<sup>16</sup>.

## 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 consumar 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

---

<sup>16</sup> 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 caballeresca 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 demoniaca. 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 ojos et sanctigóisse*. 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](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, Tesis, 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 Caballero de Dios* (*Libro del caballero 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 De- yermond*», 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.
- Cáñano Fierro, Graciela, «*El diablo toma la forma de mugier por que a los buenos pueda enpeser*: 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 caballeros 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 Solfáreo 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 Frajedas 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, Mª 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<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV/ Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994a, vol. 2, pp. 623-628.

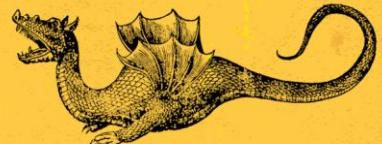
—, «Elogio y vituperio de la mujer medieval: hada, hechicera y puta», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y comparada (La mujer: Elogio y vituperio)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994b, vol. 2, pp. 269- 276.

—, *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 monstruoso femenino*, Madrid, Ediciones La Ergástula, 2014.
- Ortiz, Alberto, «Súculo. 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, Garcí, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, 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.



## Las mujeres en el *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell: un acercamiento desde las metodologías computacionales

Soledad Castaño Santos  
(Universität Basel)

### Abstract

Este artículo estudia el papel de los personajes femeninos en el *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell a través de un enfoque interdisciplinar que combina el análisis literario y las metodologías computacionales. A partir del corpus extraído de esta novela caballeresca, aplicaremos diversas técnicas de procesamiento textual, análisis de redes y visualización de datos para obtener los datos que nos permitan explorar patrones, relaciones entre los personajes y su importancia dentro de la novela como Carmesina, Plaerdemavida o la Viuda Reposada. La obtención de estos datos permite revelar el papel y el simbolismo de los personajes femeninos dentro del desarrollo narrativo de la obra de Martorell. De este modo, esta investigación propone una nueva lectura de la obra desde las Humanidades Digitales, que ayude a mejorar la comprensión y complementar las investigaciones literarias.

Palabras clave: *Tirant lo Blanc*, Humanidades Digitales, literatura medieval, personajes femeninos, lectura distante.

This article examines the role of female characters in *Tirant lo Blanc* (1490) by Joanot Martorell through an interdisciplinary approach that combines literary analysis and computational methodologies. Using the extracted corpus of this chivalric novel, we apply various techniques of text processing, network analysis, and data visualization to explore patterns, character relationships, and the narrative importance of figures such as Carmesina, Plaerdemavida, and the Viuda Reposada. The data obtained reveal the roles and symbolic functions of female characters within the narrative development of Martorell's work. Therefore, the study proposes a new reading of the novel from the perspective of Digital Humanities, aiming to enhance understanding and complement traditional literary scholarship.

Keywords: *Tirant lo Blanc*, Digital Humanities, medieval literature, female characters, distant reading-

§

## 1. Introducción

El *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, publicado en 1490 en la imprenta de Nicolás Spindeler en Valencia, es una de las obras consagradas dentro del ámbito de la literatura universal y una de las obras cumbre de la literatura valenciana<sup>1</sup>. Esta novela caballeresca fue traducida al castellano de forma temprana y publicada en 1511 en Valladolid en la imprenta de Diego de Gumiell. Uno de sus mejores valedores fue Miguel de Cervantes, quien hace que el cura del *Quijote*, en el episodio del escrutinio (I, cap. VI), la describa del siguiente modo:

Digoos verdad, señor compadre, que por su estilo es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necesidades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llevadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto de él os he dicho (Cervantes, 2015, 66).

La obra de Martorell protagonizada por el caballero Tirant es un reflejo de la sociedad y la vida caballeresca de mediados del siglo XV. Siguiendo la división estructural propuesta por Martín de Riquer (1990) a partir de criterios geográficos y bloques narrativos, la obra se estructuraría en cinco partes, en las que se distribuyen sus 487 capítulos:

1. Prólogo e inicio de la acción en Inglaterra (caps. 1-97)
2. Tirant en Sicilia y Rodas (caps. 98-118)
3. Tirant en el Imperio Bizantino (caps. 119-281)
4. Tirant en África y victorias militares (caps. 282-433)

---

<sup>1</sup> Sobre la amplísima bibliografía sobre el *Tirant lo Blanc* consultese la recogida por Rafael Beltrán y Josep Izquierdo ([https://parnaseo.uv.es/tirant/bibliografia/bibliografia\\_descriptiva.htm](https://parnaseo.uv.es/tirant/bibliografia/bibliografia_descriptiva.htm)) y la página correspondiente a los estudios del *Tirant* de la Biblioteca Miguel de Cervantes ([https://www.cervantesvirtual.com/portales/joanot\\_martorell\\_i\\_el\\_tirant\\_lo\\_blanc/estudis\\_bibliografia/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/joanot_martorell_i_el_tirant_lo_blanc/estudis_bibliografia/)). Seguimos principalmente los trabajos de Riquer (1990) y Beltrán (2006), así como la completísima edición anotada de Albert Hauf (Martorell, 2005).

## 5. La muerte de Tirant (caps. 434-487)

En la primera parte, el autor presenta a su protagonista, el caballero Tirant, explica su linaje, describe la fase preliminar a las aventuras y se produce uno de los momentos clave en los libros de materia caballeresca: la ceremonia en que es armado caballero. La figura del ermitaño Guillem de Varoic, a quien se le relatan las victorias de Tirant en la corte de Inglaterra, resulta fundamental, pues a través del diálogo, el antiguo guerrero, retirado de la vida bélica, le transmite los valores esenciales de la caballería, marcando así el período de formación y ética caballeresca de Tirant.

En la segunda parte, el caballero inicia su trayectoria hacia el Mediterráneo con la participación diplomática en Sicilia y en batallas cruciales en Rodas, lo que le permite establecer alianzas, ir ganando fama como caballero y dirigirse así con un prestigio solvente al Imperio Bizantino. Es lógico que la siguiente parte, la tercera, centre la acción en la corte bizantina del Emperador. En esta parte se detallan múltiples episodios cortesanos, empezando por la relación amorosa de Tirant con la infanta Carmesina, hija del Emperador, que alternan con progresivos triunfos militares en defensa del imperio.

Respecto a la cuarta parte, Tirant emprende, por causas en principio azarosas (un naufragio), una campaña en el norte de África, donde desplegará su capacidad militar en nuevas campañas militares. En esta sección del libro, Tirant se consolida como héroe y se reconoce su valía militar. Por último, en la quinta parte, el narrador nos relata el regreso de Tirant a la corte del Emperador, su reencuentro con Carmesina, la muerte del caballero, la infanta y el propio Emperador, y las consecuencias para la sucesión del imperio derivadas de esa muerte.

Las aventuras del caballero, pese al despliegue fabuloso de sus acciones, resultan siempre verosímiles (solamente hay un episodio de estricta fantasía, y no lo protagoniza Tirant) y transcurren en lugares verosímiles. Igualmente, a diferencia de lo que sucede en la mayor parte de las ficciones

caballerescas, a nivel geográfico, los lugares transitados –Inglaterra, Francia, Sicilia, Rodas, Bizancio, norte de África– son fácilmente identificables en el mapa, lo que dota a la narración de mayor realismo. Como decía el cura del Quijote: «estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen» (Cervantes, 2015, 66). En el ámbito temático, los grandes motores que impulsan la acción narrativa, el amor y la guerra, alternados y entrelazados con pericia narrativa en los episodios de la corte de Constantinopla, van a ser los ingredientes fundamentales de la historia, aunque desfilan, por supuesto, otros muchos temas y motivos: el destino o fortuna, la enfermedad y la muerte, las reacciones psicológicas (envidias, celos, miedos), las intrigas cortesanas, las estrategias béticas o las pruebas caballerescas, entre tantos otros.

El propósito de este artículo es apuntar un acercamiento al estudio del universo femenino de la obra de Martorell a partir de las nuevas metodologías computacionales y en el marco de las Humanidades Digitales. Partimos de la teoría del *distant reading* que plantea Franco Moretti (2005, 2013) y de *macroanalysis* de Matthew L. Jockers (2013), en el que se propone la aproximación al texto desde lo macrotextual. Estos planteamientos constituyen un nuevo enfoque al estudio literario tradicional, que facilita al investigador la detección de patrones o sesgos en los textos, que son menos perceptibles desde otras metodologías literarias. Esta metodología seleccionada inicia con el tratamiento del texto y la extracción de la información mediante el lenguaje de programación Python, y posteriormente se centra en la visualización de los datos mediante gráficas y en la obtención de resultados y conclusiones. Completaremos esos resultados contrastando la información proporcionada por la crítica literaria, ya que esta nos ayudará a confirmar los resultados o nos facilitará una reflexión sobre los mismos. En definitiva, este trabajo se centra en el estudio de los personajes femeninos de *Tirant lo Blanc* desde diferentes perspectivas, con atención especial a las relacionadas con las Humanidades Digitales, pero sin descuidar la crítica literaria tradicional escrita que ha profundizado sobre este gran clásico valenciano y universal.

## 2. Metodología computacional y procesado del corpus

El estudio de los personajes femeninos en el *Tirant lo Blanc* desde el marco computacional requería, en primera instancia, elaborar una selección y procesado de un corpus que permitiese la aplicación de técnicas cuantitativas y visuales para la obtención de datos. Este apartado se estructura a partir de la preparación textual, modelado de datos y la visualización de estos a través de herramientas digitales vinculadas a las Humanidades Digitales.

En primer lugar, partimos del texto de *Tirant lo Blanc*, disponible en su versión original en catalán (correspondiente a la primera edición de 1490), en acceso abierto, en la Biblioteca Cervantes Virtual<sup>2</sup>. Extrajimos el texto, a partir de esta página web, en un documento de texto plano, eliminando aquello que no perteneciera a la edición propiamente dicha –paginación editorial, marcas textuales de la página web, saltos de línea y espacios– y revisamos la totalidad del texto para comprobar que se hubiese conservado de forma íntegra.

En una primera revisión del texto, confirmamos que los títulos de los capítulos seguían una misma estructura y, por tanto, podrían ayudarnos a cuantificar los datos. Nuestro objeto de estudio primario era el tratamiento y análisis de los personajes femeninos, por lo que establecimos también un mecanismo de búsqueda de la mención de sus nombres, alias o títulos. Para conseguirlo, utilizamos expresiones regulares que permitiesen captar los nombres, en principio sin distinción de mayúsculas o minúsculas, apodos o roles. Así, por ejemplo, en el caso de Carmesina se incluyeron también las variantes de *princesa* (o *princessà*) o *la filla de l'Emperador*. En este trabajo, limitaremos el estudio a cuatro de los personajes

---

<sup>2</sup> Esta edición fue publicada originalmente en 2006 en la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, supervisada por Llúcia Martín, con la colaboración de Eduard Baile, Jordi Segura y Héctor Cámara. Se indica que es la transcripción del ejemplar N1 o NY1 realizada por Nicolás Spindeler. Consultese en el siguiente enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/tirant-lo-blanc-1/>.

femeninos más cuantificados, que coinciden con cuatro de los más representativos de la obra y de los más relevantes en la acción narrativa: Carmesina, Plaerdemavida, Estefanía y la Viuda Reposada.

Estos cuatro personajes se relacionan entre sí, pero poseen personalidades significativamente distintas. Carmesina es la hija del Emperador del Imperio Griego. Descrita desde el primer momento (cuando la descubre Tirant con una mirada erotizada) como objeto de deseo del héroe, representaría el modelo de *donna angelicata*, como sucede con tantas otras protagonistas literarias. Carmesina asume la responsabilidad de ser la heredera del Imperio y en ese sentido ha de ser cautelosa en sus amores con Tirant con el fin de retenerlo para que este vaya prolongando hasta donde y cuando sea necesario su ayuda bética al imperio en peligro. Pese a que ese carácter pasivo sea aparentemente primordial, se muestra inteligente (es buena lectora), sensible y delicada, pero también audaz y atrevida, e incluso airada (como la Melibea de *La Celestina*) en ocasiones, ofreciendo interesantes modulaciones, entre el erotismo y el humor, en los episodios de corte en los que desarrolla sus acciones.

Por el contrario, Plaerdemavida representa el prototipo de la alcahueta en el ámbito literario (mediadora, entrometida, físgona), aunque sea todo lo contrario (joven, alegre, despreocupada e inconsciente) que la alcahueta por excelencia, la Celestina de Fernando de Rojas. Constituye uno de los personajes más singulares y complejos a nivel psicológico de toda la novela. Su nombre es transparente de sus sentimientos y manejos: placer de mi vida. Ese placer se cifra, como ocurre con la Emma de la novela homónima de Jane Austen, en lograr el éxito de las parejas que facilita. En el marco de la narración es, así, quien favorece la relación entre Tirant y Carmesina y ejerce el mismo rol de *voyeur* que Celestina en su respectiva obra<sup>3</sup>.

En cuanto a la Viuda Reposada, es el único personaje femenino no vinculado amorosamente a un personaje masculino. Sin embargo, desea ese amor de manera enfermiza y focaliza su deseo en un imposible: Tirant.

---

<sup>3</sup> Véanse con detalle las similitudes entre Plaerdemivida y Celestina estudiadas por Beltrán (2006, 2022).

Su complejidad psicológica se vincula a la trama por la que, por unos celos extremos, trata de enturbiar y viciar (poner «cizaña», como dice literalmente Martorell) el amor de Tirant por Carmesina<sup>4</sup>.

Por último, Estefanía se describe como una mujer astuta e inteligente, familiar, amiga y confidente de la infanta Carmesina. Como contrapunto a la infanta, transgrede la moral convencional y traspasa sus barreras, manteniendo relaciones sexuales con Diafebus, primo del protagonista, que sella con un matrimonio secreto. Esa independencia en cuanto a las normas sociales y la fidelidad tanto a Carmesina como a Tirant –y fidelidad a su enamorado, también– la definen y distinguen como personaje también singular.

Estas cuatro no son, obviamente, las únicas figuras femeninas de la obra de Martorell. En el plano de la acción narrativa, existen otras mujeres importantes, muy bien caracterizadas, empezando por la Emperadriu (emperatriz), madre de Carmesina, y siguiendo con la condesa de Varoic, mujer de Guillén de Varoic, o la bella Agnés, dos personajes insertos en la primera parte del Tirant en su estancia en Inglaterra, o con Ricomana, la hija del rey de Sicilia, entre otras. A lo largo de la narración se mencionan, naturalmente, otras muchas mujeres, muchas veces de forma conjunta. Así, después de que Tirant contemple absorto a Carmesina y quede enamorado por el flechazo de la mirada, pasa a una habitación, que le ofrece una suerte de galería de parejas de amantes legendarios, con figuras femeninas pintadas: Píramo y Tisbe, Dido y Eneas, Tristán e Iseo, Lanzarote y Ginebra... (cap. 119). A modo de prolepsis, el narrador nos indica simbólicamente lo que va a suceder entre los protagonistas, que se incorporarán a esa nómina.

Otro listado de mujeres ilustres, igualmente emparejadas, forma parte de una representación teatral, en el contexto de un homenaje festivo a una embajada del Sultán. En el seno de un juicio de carácter cortesano,

---

<sup>4</sup> Según Aguilar i Montero (2004), en ella se concentra toda una tradición misógina que Martorell conoce y plasma a través de este personaje y su maldad.

una Sibila profética aparece acompañada de una serie de amantes o féminas traicionadas:

Entorn de les deesses seyen totes les dones que bé havien amat, axí com fon la reyna Ginebra, qui a Lançalot amà; la reyna Isolda a Tristany; e la reyna Penòlope, qui a Ulixes amà; e Elena a Paris; Briseyda a Achil·les; Medea a Jàson; la reyna Dido a Eneas; Deiamira a Èrcules; Adriana [Ariadna] a Teseu; e la reyna Phedra [qui] requerí a Ypòlit son fillastre (Martorell, 2006, 790).

Por último, en el capítulo 309, el discurso que el rey Escariano, rey de Etiopía, hace delante de Tirant, va ilustrado con una serie de figuras femeninas excelentes, como el mismo rey descubre: «E encara que yo haja lest de moltes virtuoses senyores qui en lo món són stades» (Martorell, 2006, 1123). Las razones del amor de Escariano por Maragdina componen un prolífico elogio de mujeres de la Antigüedad, que procede del libro IV del *Somni* (1399) de Bernat Metge, que a su vez se había servido para componerlo de Petrarca y de Valerio Máximo. El erudito parlamento incluye diosas, reinas orientales y mujeres grecolatinas: Uricia, Semíramis, Tamarts, Sinobia, Pantasilea, Isipitrácea, Porcia, Julia, Artemisa o Melia (Martorell, 2005, 1123-1124).

Seleccionadas, entonces, las cuatro figuras principales, generamos en un documento de Python, una tabla o *dataframe* con cada uno de los personajes. En este caso, creamos un código, mediante la utilización de expresiones regulares, técnicas de conteo y procesos de filtrado, que detectase el nombre con variantes, y que además recogiese los siguientes campos: capítulo donde aparece la mención, el contexto textual y la lista de personajes relacionados –cuando sea posible mediante la proximidad o la enunciación directa–, tanto femeninos como masculinos.

El procesado de datos y la visualización se elaboró con Python 3.11, empleando bibliotecas como *pandas* para la creación de tablas, *re* para las expresiones regulares, *collections* y *spacy* para la manipulación textual y el conteo, y la librería de visualización *Vega-Altair* para la elaboración de las visualizaciones con los resultados obtenidos.

### 3. Resultados del análisis del corpus

La obtención de resultados se subordinó al planteamiento de preguntas previas, y a la elección del mejor modo de visualizar e interpretar la información. Todas las cuestiones siempre parten del presupuesto de que el autor es quien decide la presencia de los personajes, la acción narrativa o la interrelación entre ellos. Cuando el lector lee la obra, advierte que las mujeres aparecen, sin sorpresas y de acuerdo con lo que esperamos en un texto medieval, mayoritariamente ligadas a un hombre: su padre, su marido o su pretendiente. En efecto, son frecuentes los apelativos de personajes femeninos subordinados, por relación familiar, a personajes masculinos: *«filla de l'Emperador»* para Carmesina, *«filla del rey de Sicilia»* para Ricomana. La primera pregunta surgida en este contexto fue: ¿qué presencia tienen las protagonistas femeninas a lo largo de la obra? Para ello, utilizamos dos variables: las cuatro figuras escogidas y el número de capítulos en los que aparecen citadas.

Cabe prevenir al lector que la variable que tiene en cuenta las menciones de las cuatro figuras femeninas se ha seleccionado por la extensión del texto y la dificultad para demarcar de forma automática el número de intervenciones de cada una, así como diferencias en alusiones o menciones directas en la acción estando el personaje de forma activa o pasiva. Conocemos el riesgo que entrañan este tipo de elecciones, pero consideramos conveniente sacrificar la concreción máxima en beneficio de unos resultados provisionales que nos posibiliten nuevas investigaciones en el futuro.

#### 3.1. Distribución de personajes femeninos en la obra por capítulo

Esta primera visualización (figura 1) consiste en un gráfico de dispersión en el que cada una de las figuras femeninas posee un color distinto, de modo que visualizamos las menciones a lo largo de los 487 episodios. La separación por personaje facilita la comparación entre ellas. La tipología de gráfico escogida es la de la dispersión que observamos distribuida

por puntos la distribución de menciones del personaje en la progresión de capítulos.

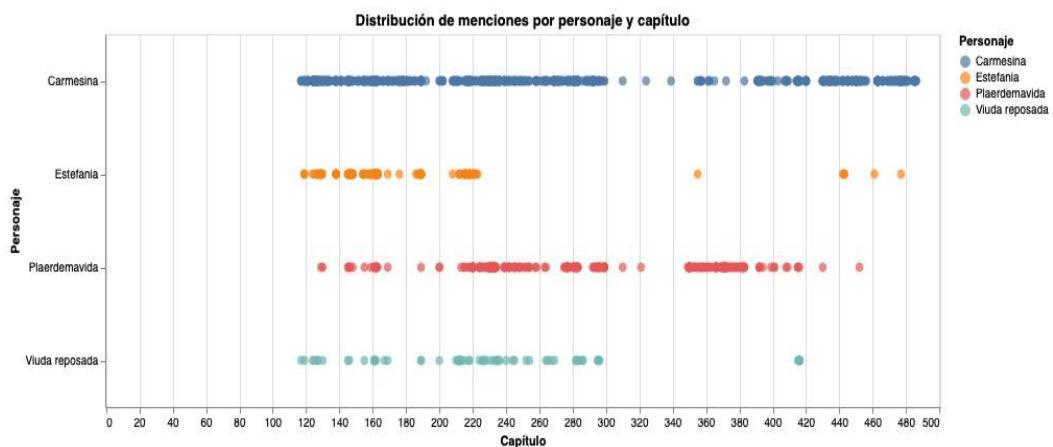


Figura 1. Gráfica de dispersión de personajes y capítulos del *Tirant*. Elaboración propia.

Esta gráfica (figura 1) proporciona datos relevantes para nuestra pregunta inicial. En primer lugar, Carmesina es el personaje femenino con mayor presencia en la obra. La distribución de Carmesina a lo largo de un gran número de capítulos contrasta con la presencia del resto de personajes femeninos. Su aparición se intensifica en el tramo central de la acción narrativa y en la parte final. Esta distribución refleja que su personaje es uno de los papeles que vertebran esos tramos narrativos. Si contrastamos la información con el análisis literario, es lógico que Carmesina ocupe este lugar preponderante en la obra. La trama amorosa que se desarrolla en la corte del Emperador se visualiza en el marco central, pero también el rol de hija del Emperador la hace relevante para la acción política dentro del *Tirant*.

En cambio, Plaerdemavida concentra su aparición de forma reiterada en determinados tramos, sobre todo en la parte intermedia de la obra. La delimitación de estos momentos coincide con escenas en las que Carmesina también está presente, lo que nos hacen constatar que su presencia e intervención depende de la trama amorosa de *Tirant* y Carmesina. El rol

de Plaerdemavida como mediadora se refleja en esta concentración de aparición en diversas secuencias de capítulos.

Por su parte, Estefanía constituye un personaje especialmente relevante en la primera parte de la serie de episodios en la corte de Constantinopla, cuando coincide e interviene en la acción amorosa entre Tirant y Carmesina. Sus intervenciones, paralelas a las de Carmesina, constituyen, en su relación con Diafebus, una segunda narrativa amorosa. Es otro de los personajes femeninos que refuerza la importancia de la acción desarrollada en el marco de la corte del Emperador. Observamos alguna mención o aparición breve en la zona final de la obra, que responde nuevamente a un papel subordinado, como doncella de Carmesina.

Finalmente, observamos en la Viuda Reposada un patrón distinto al del resto de personajes. Su aparición es más intermitente y no concentra un gran número de menciones en ninguna parte de la acción. Se considera que ejerce el papel de antagonista y, por tanto, desestabilizadora de la trama amorosa en la corte.

Si contrastamos la aparición de los personajes femeninos en conjunto, advertimos las similitudes entre Carmesina y Estefanía al inicio de los capítulos ambientados en la corte imperial –a partir del capítulo 119– con las historias amorosas de la narrativa. Plaerdemavida y la Viuda Reposada certifican unas apariciones no tan concentradas, pero que coinciden con la acción. Incluso podemos observar que hay ciertos capítulos en los que la princesa y las tres doncellas coinciden en la acción narrativa. A partir del capítulo 200, Carmesina sigue estando presente, mientras que Estefanía desaparece tras una pequeña sucesión de capítulos y solamente tendrá apariciones esporádicas hacia el final de la trama narrativa. Respecto a Plaerdemavida, refuerza su papel como auxiliar la continuidad que se observa en las partes que comparte con la princesa Carmesina. De igual modo, la Viuda Reposada comparte también acción en esta parte, pero de un modo más disperso a lo largo de los capítulos<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Los episodios en que interviene como protagonista la Viuda Reposada comienzan en los caps. 215-218 y continúan con mayor intensidad a lo largo de dos series de capítulos: 264-269 y 283-286).

En la parte final de la obra, hallamos una consistencia en la presencia de Carmesina –presencia directa en la acción, al regresar Tirant a la corte griega y reencontrarse ambos, pero también menciones o referencias anteriores a su persona, aunque no esté presente–, mientras que el resto de las doncellas han desaparecido. Una excepción sería Plaerdemavida, que a partir del capítulo 350 comparte la aventura del viaje al norte de África junto con Tirant y el señor de Agramunt.

La gráfica de visualización (figura 1) permite inferir datos significativos sobre la ausencia o presencia de los personajes. La primera parte de este gráfico aparece vacía, porque el narrador todavía no ha mencionado la corte del Emperador. El autor distribuye y combina a los personajes analizados de forma complementaria dentro de la narración. Así, Carmesina se configura como una princesa idealizada, pero con un papel en el desarrollo de la acción más que relevante. Esta continuidad en la narración nos hace deducir que no resulta un simple objeto de deseo por parte de Tirant, sino que participa activamente en la trama novelesca. Plaerdemavida es otro de los personajes con una evolución que implica un papel activo y relevante dentro de la ficción; se configura como una doncella inteligente y astuta, independiente, pero a la vez auxiliar de Carmesina. En cambio, Estefanía simboliza otro modo de actuar frente a la templanza de Carmesina, vinculada a su historia con Diafebus. La Viuda Reposada sirve como contrapunto a la estabilidad narrativa del resto de mujeres actantes. Su carácter manipulador provoca cambios en la acción narrativa.

En síntesis, el gráfico (figura 1) permite analizar la distribución de los personajes por capítulo y constatar la predominancia de Carmesina en el conjunto, aun no estando presente en la acción; Estefanía y Plaerdemavida poseen una importancia clave en el tramo central de la sección narrativa desarrollada en la corte imperial; por último, la Viuda Reposada hace una aparición alternada en distintos episodios, pero sin ser prácticamente nunca la protagonista de ellos y de ahí que algunos de sus puntos se observen con menor grado de intensidad. La gráfica permite detectar el vacío

narrativo de estos personajes femeninos, así como la concentración de tramos en los que son protagonistas, sobre todo en el marco cortesano. Esta gráfica puede ser útil para investigar capítulos específicos que contengan escenas de importancia narrativa protagonizadas por mujeres. Por ejemplo, la concentración de acción de la Viuda Reposada con el capítulo 283, titulado «*Ficció que féu la reprovada Viuda a Tirant*», donde pretende engañar a Tirant.

### 3.2. Distribución de personajes femeninos en la obra por partes narrativas

La segunda visualización (figura 2) se elabora mediante un gráfico de barras apiladas en el que cada una de las figuras femeninas posee un color distinto, de modo que visualizamos el conjunto total de menciones de los cuatro personajes enmarcados en una variable por partes narrativas. Siguiendo la distinción de la novela en cinco grandes secciones o partes que propone Martí de Riquer, tal como hemos visto, dividimos los capítulos en cinco partes y calculamos el número total de menciones en cada uno de estos bloques. Lo que tratamos de descubrir con este gráfico es donde se concentra la principal acción narrativa de los personajes femeninos seleccionados. El tipo de gráfico escogido permite una visualización conjunta de las menciones del personaje y observar la disminución o concentración de menciones por cada uno de los bloques. La distinción por colores de cada personaje favorece el cotejo de las diferencias en cantidad de menciones por cada una de ellas. Su utilización facilita la interpretación de la evolución de la presencia femenina como conjunto narrativo dentro de la novela.

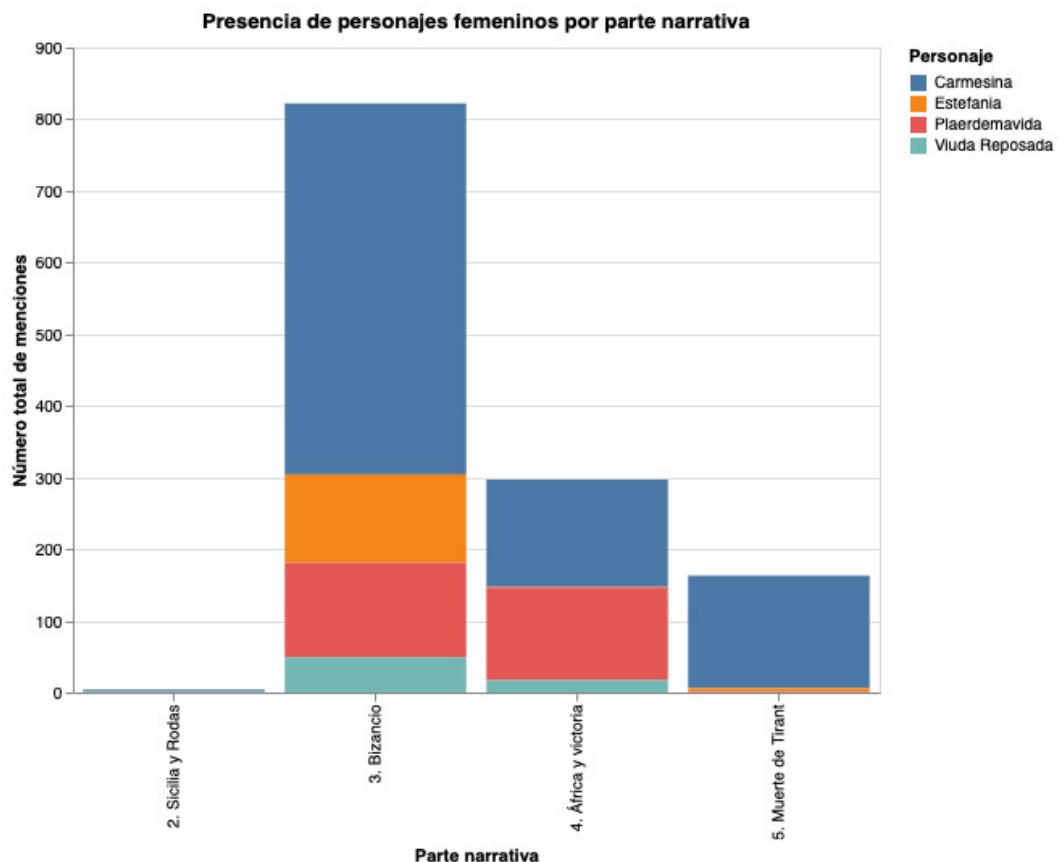


Figura 2. Gráfica de barras apiladas de personajes femeninos por partes narrativas en el *Tirant*.  
Elaboración propia.

La visión gráfica (figura 2) nos permite contrastar la cantidad de menciones por partes narrativas y nos facilita sintetizar la presencia femenina global en cada una de las partes. A primera vista, se constata el epicentro de la acción en la tercera parte, la vinculada a la corte del Emperador de Constantinopla, como el tramo narrativo principal de estos personajes femeninos, vertebrados por la figura de la princesa Carmesina, que concentra alrededor de 500 menciones en este bloque, de un total que supera las 800 si se consideran las del resto de personajes, es decir, Plaerdemavida, Estefanía y la Viuda Reposada. Los siguientes tramos poseen una dismi-

nución relativa de presencia de estas protagonistas. Es igualmente reseñable la ausencia femenina en los primeros tramos de la novela. Esta primera parte está dedicada, como hemos comentado, a la formación militar de Tirant, con el protagonismo de un ermitaño, Guillem de Varoic, a quien se le narran los hechos acaecidos en la corte del rey de Inglaterra en la que Tirant demuestra su valía como caballero. El ámbito femenino aquí aparece asociado a la corte, pero no tiene una presencia narrativa tan relevante. De este modo, pese a la aparición de un personaje femenino importante, la condesa de Varoic, se focaliza al lector en la instrucción del caballero y sus victorias iniciales.

En la siguiente parte, el viaje por el norte de África y las victorias militares, la presencia femenina baja, pero se mantiene equilibrada con las menciones de Carmesina y las de Plaerdemavida. Pese a que la princesa posea un papel preponderante durante toda la novela, en este tramo comparte casi igual número de menciones con Plaerdemavida –150 menciones frente a 125 respectivamente. Es lógico que prácticamente iguale el número de menciones, ya que Plaerdemavida está presente en la acción desarrollada en este bloque, mientras que Carmesina aparece mencionada, sobre todo, en las epístolas con las que Tirant se comunica con ella. Sin embargo, el último bloque vuelve a la historia amorosa de Tirant y Carmesina que se interrumpe con la muerte trágica de Tirant, y con el posterior lamento y fallecimiento de su amada. Al volver al plano narrativo del tercer bloque, es lógico que predominen únicamente las menciones de Carmesina.

En conjunto, el gráfico (figura 2) pone de relieve las partes narrativas donde se distribuye el protagonismo femenino y esto también es comprensible en relación con las acciones simbólicas del caballero: la ausencia significativa féminas en la formación del caballero, el auge máximo en la corte, con los episodios en torno al enamoramiento, los vaivenes en sus relaciones y la separación de los amantes, una reducción significativa posterior del número de menciones y, finalmente, el retorno a la corte, cuando el desenlace vuelve a ofrecer cifras de la protagonista Carmesina.

Estos dos gráficos (figuras 1 y 2) confirman una misma tendencia hacia la concentración de presencia y acción narrativa de las protagonistas femeninas en el tramo narrativo de la corte del Emperador. Las mujeres protagonistas en *Tirant lo Blanc* no solo poseen una función decorativa o simbólica para desarrollar la trama de la obra literaria. En este caso, hemos visto que protagonizan momentos clave de la narración, especialmente en el ámbito cortesano y en la fase de enamoramiento del caballero. La posterior distribución de menciones en otros bloques se asocia a otros espacios simbólicos: las epístolas amorosas durante la separación de los amantes –lazo de comunicación y unión– y la fase final de la muerte del héroe con el retorno a la corte imperial. En el plano de la narración, la aparición simultánea de personajes y la concentración de acciones favorecen la verosimilitud del relato, la complejidad psicológica en la caracterización en cada una de las doncellas o damas, y dotan de tintes dramáticos las escenas donde intervienen juntas.

### 3.3. Evolución narrativa de los personajes femeninos

La tercera visualización (figura 3) retoma la información de la primera gráfica (figura 1) sobre los capítulos y el número de menciones de la segunda (figura 2). Nuestro planteamiento inicial consistía en comprobar si a partir de la gráfica podríamos deducir la evolución dinámica de la acción de cada uno de los personajes femeninos. Se plantea para este propósito la visualización a partir de líneas suavizadas mediante la técnica LOESS (*Locally Estimated Scatterplot Smoothing*), lo que posibilita visualizar la tendencia general de cada personaje con el número de menciones y facilita la detección de picos y vaivenes de acción de esos personajes a lo largo de la obra. Los personajes femeninos están representados en el eje lateral del número de menciones y con los diferentes colores.

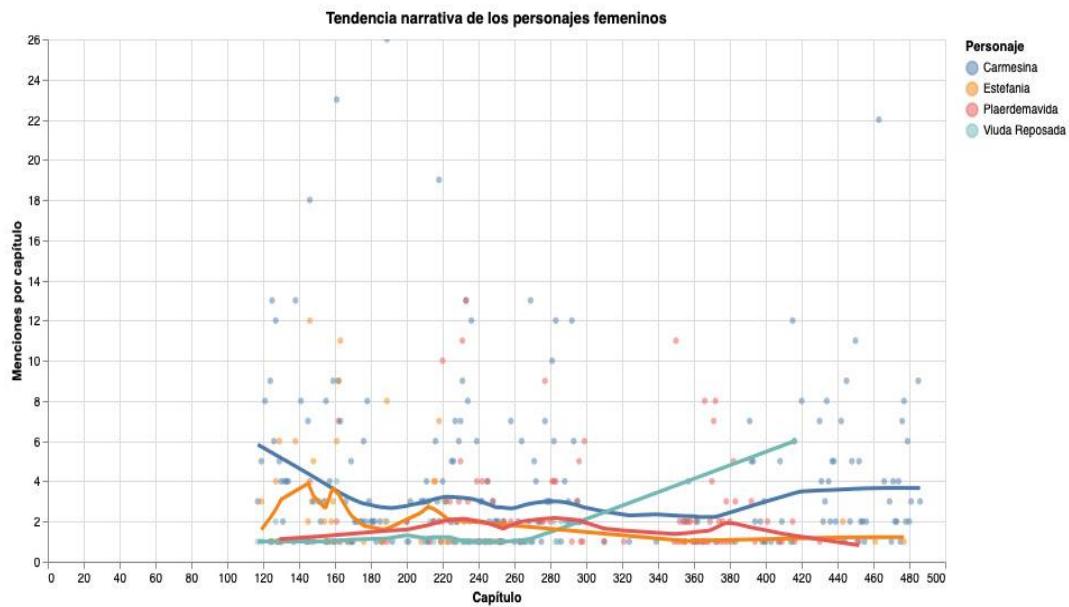


Figura 3. Gráfica de la evolución narrativa de los personajes femeninos en el *Tirant*.  
Elaboración propia.

Las líneas pertenecientes a Carmesina, Estefanía, Plaerdemavida y Viuda Reposada revelan patrones narrativos distintos y bien marcados. Carmesina domina el marco narrativo con una evolución progresiva de menciones en gran cantidad de capítulos, mientras que el resto de las doncellas se visualizan con mayores irregularidades y picos separados de acción, por ejemplo, en el caso de la Viuda Reposada.

La línea de Carmesina parte de un alto grado de menciones desde el inicio, alcanzando varios picos en el tramo narrativo de la corte imperial, donde se concentra la historia amorosa y la acción política como hija del Emperador. Posteriormente, su presencia se mantiene alta en comparación con el resto de personajes y tiende al descenso en el desenlace, lógicamente, con el desencadenante de los hechos trágicos y la resolución del conflicto amoroso con la consecución de las acciones trágicas posteriores.

Por su parte, Plaerdemavida simboliza una línea constante, con picos localizados en escenas donde actúa como auxiliar del héroe o como doncella de Carmesina. Muestra de ello es el pico que existe en el capítulo

350 titulado «*Com Plaerdemavida fon informada de la prosperitat de Tirant*», que forma parte de la trama narrativa del viaje al norte de África. Sus datos, que evidencian una cierta regularidad, indican que su presencia narrativa es clave en determinados puntos de la acción. Su carácter honesto y alegre aporta momentos relajados en la narración y actúa como contrapunto cómico, aunque su papel supera esto y se constituye como una figura auxiliar clave en la trama amorosa entre Carmesina y Tirant.

En cuanto a la línea de Estefanía posee una curvatura con un leve ascenso en la trama central, momento en el que se narra la relación con Diafebus. Posteriormente, observamos un descenso progresivo que se muestra totalmente acorde con su participación en la acción. Por último, la Viuda Reposada tiene una tendencia regular que destaca por el pico final, que coincide con el arrepentimiento por la traición a Carmesina y Tirant, lo que provoca su suicidio en el capítulo 416, titulado precisamente «*Com la Viuda Reposada se matà per temor de Tirant*».

Los puntos suavizados en la visualización identifican momentos de concentración femenina, que coinciden con eventos que vertebran la trama narrativa. Si analizamos los puntos difuminados más importantes en esta visualización detectamos esas escenas. En el caso de Carmesina, reparamos en dos grandes picos: el primero, localizado en los capítulos medios, que relacionamos con la tensión y acción amorosa con Tirant en la corte; y el segundo, casi al final de la obra, cuando se produce la muerte del caballero y la princesa le dedica una serie de lamentaciones en capítulos consecutivos.

Respecto a Plaerdemavida, el pico que se produce en la primera parte de la aparición de estos personajes femeninos. Cercano al primer ejemplo de pico de Carmesina nos indica que la acción está relacionada con la historia amorosa de Tirant y Carmesina, como el episodio de carácter erótico incluido en el capítulo 231, titulado «*Com Plaerdemavida posà a Tirant en lo lit de la princesssa*». La importancia de su presencia en este episodio coincide con su papel como mediadora entre los amantes.

Sin embargo, el ascenso de la Viuda Reposada responde a una aparición repentina y provoca un gran cambio en la acción relativo a su fallecimiento en el capítulo 416. Por último, el pico de Estefanía acompaña el primer tramo de Carmesina de manera similar al caso de Plaerdemavida. En su caso, observamos una mayor presencia en episodios con su pareja, Diafebus y, así, hallamos varios episodios de ese tenor, como el 158, intitulado «*Letra tramesa per Stephania a Diafebus*», y el 162, que coincide con las llamadas bodas sordas entre Estefanía y Diafebus.

En el plano simbólico, esta tipología de gráficos permite observar la evolución de los personajes en la narrativa mediante los picos o descensos —paulatinos o bruscos. La visualización conjunta facilita la recogida de aquellas escenas en las que estos personajes femeninos tienen un papel activo.

En suma, la visualización (figura 3) proporciona una lectura dinámica de la narrativa, en la que estos cambios en las menciones apuntan a unos cambios a través de la acción y modelan la trama narrativa. Estos resultados confirman la idea de que los personajes femeninos de Martorell no son simples personajes planos, sino que poseen personalidades complejas, transitan emociones diversas y se convierten en sujetos activos de la acción.

### 3.4. Relación entre personajes femeninos y masculinos: un primer acercamiento

La cuarta visualización (figura 4) de este análisis nos aproxima a una primera lectura de las relaciones entre las protagonistas femeninas y las figuras masculinas más importantes de *Tirant lo Blanc*. Esta gráfica nace con el interés de visualizar cómo se interrelacionan estos personajes entre sí. En el procesado de datos escogimos las figuras del caballero Tirant, el Emperador, padre de Carmesina, Diafebus, amante de Estefanía y primo de Tirant y el señor de Agramunt, hombre de confianza de Tirant. La relación que se establece es una especie de coocurrencia entre los personajes.

El tipo de visualización que hemos escogido es el de las barras facetadas por personaje femenino en el que comprobamos que frecuencia de coocurrencias tiene cada uno de los personajes masculinos con cada una de ellas. De esta manera, esperamos interpretar las relaciones personales y símbolos a través de un análisis contrastivo.

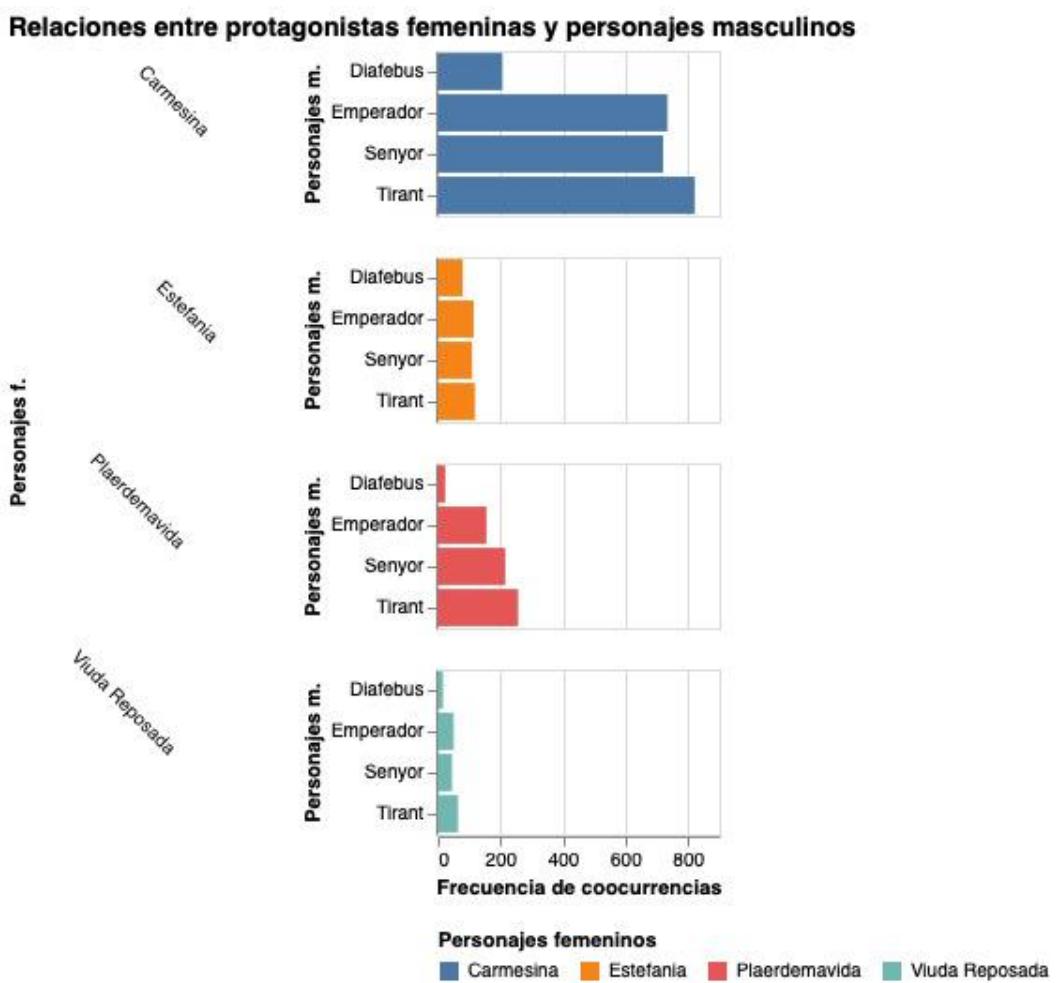


Figura 4. Gráfica de barras horizontales facetada de personajes femeninos y masculinos en el *Tirant*.  
Elaboración propia.

Cada gráfica (figura 4) representa un personaje femenino –Carmesina, Estefanía, Plaerdemavida y la Viuda Reposada– y divide en segmentos a los personajes masculinos seleccionados de aquellos que coexisten en las acciones narrativas. De este modo, la interpretación de estos datos hace referencia tanto a la presencia narrativa como a las funciones que los personajes femeninos ejercen en relación con el universo masculino de la novela.

El primer caso es el de Carmesina y el gráfico ilustra una gran vinculación con tres personajes masculinos: Tirant, su enamorado, el Emperador, su padre, y el señor de Agramunt. Esta alta frecuencia corresponde al cargado simbolismo que está depositado en esta figura femenina. Tirant representa el ámbito sentimental o afectivo, su padre el ámbito político y familiar, y el señor de Agramunt el ámbito cortesano con conflictos narrativos. Así pues, Carmesina no es solo hija o doncella casadera, sino que es un personaje activo capaz de articular acciones narrativas.

El siguiente gráfico (figura 4) es el de Estefanía y los resultados arrojan una coexistencia predecible, si partimos de anteriores visualizaciones. Su presencia en la corte, su parentesco familiar con el Emperador – su tío– y su función como doncella de Carmesina revelan la coexistencia con los cuatro personajes masculinos. Cabe señalar que el menor número de coexistencias corresponde precisamente a su amante, Diafebus. Es posible que la proporción de escenas entre ambos sea menor que el conjunto de acciones sucedidas en la corte en la que ella está presente. En el proceso de la narración, su figura es simple y cumple una función armónica en comparación a la complejidad emocional de Carmesina.

Es el turno de Plaerdemivida y la gráfica (figura 4) remarca la relación con Tirant, que se entiende en el marco de la función como mediadora de sus amores con Carmesina. Asimismo, se especifica una relación con el señor de Agramunt, que acaba siendo su marido al final de la novela. En menor medida, comprobamos que también coexiste con el Emperador y Diafebus, en el entorno cortesano. La capacidad de intermediar entre el

deseo de Tirant y los sentimientos de Carmesina transforman a Plaerdemavida en un auténtico agente activo que permite evolucionar la trama narrativa.

En último lugar, la Viuda Reposada, que ilustra las diferencias con el resto de las protagonistas femeninas. La relación más significativa es la de Tirant, pero la gráfica no puede revelar las fuertes emociones que su persona despierta en la Viuda Reposada. Su papel alejado de otros hombres de la corte, pese a habitar el mismo espacio, pone de manifiesto la función simbólica del mal y la subversión en su figura. Sus acciones van encaminadas a desestabilizar la historia amorosa entre Tirant y Carmesina. Desde un lugar apartado, en los márgenes de la centralidad narrativa, pretende influir en la acción central.

En una interpretación conjunta, los personajes femeninos ejercen distintas funciones en relación con estos personajes masculinos. Carmesina es la representante afectiva y política, con un claro papel activo dentro de la obra literaria. En cambio, Estefanía, es retratada como la mujer estable con una relación amorosa estable. Plaerdemavida es una suerte de personaje bisagra en diferentes registros –lugares, personajes, acciones– y su principal función es la de mediar. Por último, la Viuda Reposada constituye una mujer rebelde que pretende romper la historia de amor entre Tirant y Carmesina.

Asimismo, la visualización (figura 4) nos posibilita la interpretación desde las dependencias narrativas. La hipótesis inicial es que, al igual que en la sociedad de la época, todas las mujeres dependían de figuras masculinas – hijas, amantes, rivales. En este sentido, las mujeres del *Tirant* establecen relaciones con los personajes masculinos, pero algunas desarrollan personalidades activas con la capacidad de toma de decisiones propias. Una muestra de ello es la figura de Carmesina. Sin embargo, existen otras que dependen del hombre para definirse o existir: Estefanía con Diafebus, o la Viuda Reposada y su deseo obsesivo de ganarse el amor de Tirant.

Analizado esto al lado de la crítica literaria, confirmamos que estas actitudes son de mujeres que transgreden los moldes impuestos por las

sociedades tradicionales de su época. Sin embargo, contrasta la visión si interpretamos la perspectiva del narrador. Siguiendo a Lola Badia:

El punt de vista del narrador, tanmateix, és inequívoc: la dona apareix com l'objecte del desig del novel·lista i de tots els lectors que adoptin irreflexivament la part que ha sobreviscut dels pressupòsits de l'autor sobre la natura i la funció de la dona. D'acord amb el que és d'esperar d'un cavaller dels seus temps, que no porta a la pràctica les inacabables prohibicions expressades per frares com Eiximenis o sant Vicent ni els refinaments de la *fina amor*, podríem dir que Martorell descriu el món femení amb interès libidinós. No és casual que tot el que fan i diuen les dones del nostre grup de Constantinoble tingui alguna cosa a veure amb l'amor, amb el sexe o amb les relacions amb els homes (Badia, 1993-1994, 44-45).

A pesar de que esta concepción de la mujer sea cierta, el estudio de las acciones narrativas nos invita a plantear hasta qué punto existe transgresión de los personajes femeninos de la obra de Martorell. En el marco argumental, Carmesina es una princesa enamorada, pero que valora su deseo frente a los mandatos de otros. Plaerdemavida no solo ejerce su rol de alcahueta, sino que ingenia acciones para potenciar o pausar la acción entre los otros personajes. De igual modo, la Viuda Reposada se presenta como una amenaza para la evolución feliz y natural de la historia amorosa principal. Existen, pues, episodios en los que las mujeres se constituyen como sujetos activos de la acción y los hombres se mueven de acuerdo con esas decisiones femeninas. En definitiva, esta gráfica propone un primer acercamiento –susceptible de modificaciones y mejoras–, del que se infieren y extraen apreciaciones cuantitativas en torno a las relaciones entre protagonistas femeninos y masculinos, que ayudan a comprender ideológica y narratológicamente hasta qué punto las mujeres se convierten en sujetos activos y participan en los avances coherentes de la acción.

#### 4. Conclusiones

Este artículo constituye un primer intento de acercamiento interdisciplinar al *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, con el propósito de analizar

los personajes femeninos mediante las metodologías computacionales. Empleamos las herramientas utilizadas en teorías de la lectura distante – frecuencia de menciones, coocurrencia– para proporcionar al lector nuevas formas de investigación del texto literario, complementando estos datos cuantitativos con la tradición filológica.

Gracias a la extracción, procesamiento y visualización de datos de este corpus narrativo, se han revelado patrones, relaciones y estructuras internas que, pese a haber sido bien estudiadas desde el ámbito literario, aportan una nueva perspectiva gracias a las visualizaciones gráficas. Estas ilustraciones permiten contemplar la frecuencia de aparición de personajes o sus vínculos, pero también ofrecen una original visión estructural sobre la narrativa, identificando puntos de protagonismo individual y episodios clave que vertebran el ritmo del relato tirantiano.

El análisis se ha construido sobre la base de cuatro visualizaciones complementarias que ofrecen conclusiones sobre cada figura femenina. La posibilidad contrastiva de los datos facilita la interpretación de la importancia del papel de cada una de esas figuras en la obra literaria. Carmesina se reafirma como la figura femenina central de la novela. La frecuencia de aparición y la presencia sostenida en momentos de acción narrativa la posicionan como uno de los agentes activos principales de la obra. Su interrelación con otros personajes masculinos refuerza su caracterización como objeto de deseo del caballero y como figura activa en el ámbito político. Sus datos nos señalan su evolución narrativa y explican que se convierta en un personaje de gran complejidad psicológica y funcional.

Respecto a Estefanía, su presencia se concentra en determinados puntos de la trama, desde el momento en que la relación amorosa con Diafebus marca su caracterización de mujer enamorada. Es un personaje que no presenta conflictos narrativos graves ni relevantes y que simboliza, al contrario, y pese a la ruptura inicial de tabúes morales en su relación sin tapujos con el amado, una unión amorosa sin tensiones. Por otro lado, Plaerdemavida es uno de los personajes con una mayor y más rica evolu-

ción desde el punto de vista narrativo. Su rol como mediadora de los enamorados Tirant y Carmesina, entre los espacios femeninos y masculinos, la convierten en una suerte de eje clave en la evolución narrativa. En cuanto a su vinculación con las otras protagonistas, Plaerdemavida promueve acciones –encuentros– y proporciona informaciones cruciales.

La Viuda Reposada, en último lugar, representa el agente antagónico. La concreción de las menciones en determinados episodios y su falta de interrelación con otros personajes armonizan perfectamente con la función desestabilizadora que desempeña en el relato. Su función no solo afecta al plano amoroso, sino también al ámbito cortesano. Su dramático final, suicidándose, confirma su posición marginal dentro de la obra, pero al mismo tiempo dota de simbolismo trágico sus anteriores acciones dentro de la novela, que podían haber sido consideradas en ocasiones exageradas o histriónicas. Todas estas descripciones, en suma, permiten una interpretación avanzada del papel que desempeñan las figuras femeninas en *Tirant lo Blanc*, demostrando que la relevancia de estas depende decididamente de la forma en que se insertan en la narración, pero también de sus representaciones simbólicas.

Uno de los principales propósitos de este acercamiento interdisciplinar es demostrar que estas herramientas pueden enriquecer y ampliar los conocimientos literarios. Las herramientas empleadas nos han permitido trabajar y visualizar datos que traspasan un simple análisis manual. En el caso del *Tirant*, el análisis facilita la detección de patrones de comportamiento –menciones, coaparición, regularidad o ausencia de personajes. De este modo, lo cuantitativo se convierte y se valora como un medio importante para mejorar la comprensión del texto literario.

Igualmente, se han empleado estas técnicas para abrir nuevas vías de investigación en las determinadas obras literarias, vías a las que podrían sumarse el análisis estilométrico de los discursos de los personajes femeninos –en determinados episodios donde destaque su aparición–, el análisis de sentimientos para delimitar el tono de las interacciones entre personajes o comparaciones intertextuales entre obras contemporáneas –como,

en este caso, *Curial e Güelfa* o *Amadís de Gaula*—, aplicando metodologías similares a sus personajes femeninos para identificar patrones en común.

En conclusión, esta investigación consolida la idea de que las Humanidades Digitales constituyen un marco metodológico atrayente y valioso, e incluso complementariamente necesario, para el análisis literario, donde la filología dialoga con el análisis de datos. El papel de las visualizaciones completa la interpretación literaria y transforma sus posibilidades: capacidad de comparación y diferentes perspectivas de acercamiento al texto literario.

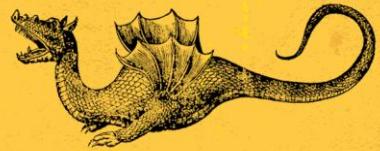
Las mujeres del *Tirant lo Blanc* son construidas y descritas por un autor masculino, pero transgreden los moldes tradicionales de la época dentro del marco narrativo. El autor les concede voz, emociones, astucia y contradicciones morales. Esto produce unas figuras femeninas complejas y humanas, cuya riqueza queda constatada en este horizonte interdisciplinar.

§

## Bibliografía citada

- Aguilar i Montero, Miquel, «Claus interpretatives de la ficció de la Viuda en el *Tirant lo Blanc*», *Tirant*, 7 (2004), s. p. URL: <<https://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.7/Article.Aguilar.Viuda.htm>> (cons. 21/06/2025).
- Badia, Lola, «Tot per a la dona però sens la dona. Notes sobre el punt de vista masculí al *Tirant lo Blanc*», *Journal of Hispanic Research*, 2 (1993-1994), pp. 39-60.
- Beltrán Llavador, Rafael, *Tirant lo Blanc, de Joanot Martorell*, Madrid, Síntesis, 2006.
- , «El llit honest i l'oració devota de l'Emperadriu al *Tirant lo Blanc*: textos i imatges d'Anunciacions amb secrets d'alcova», *Tirant*, 25 (2022), pp. 1-100. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.25.25653>> (cons. 21/06/2025).
- Beltrán Llavador, Rafael, e Izquierdo, Josep, «Bibliografía descriptiva del *Tirant lo Blanc*». *Parnaseo. Biblioteca Tirant de Textos Cavallerescos*, Universitat de València. URL: <[https://parnaseo.uv.es/tirant/bibliografia/bibliografia\\_descriptiva.htm](https://parnaseo.uv.es/tirant/bibliografia/bibliografia_descriptiva.htm)> (cons. 21/06/2025).
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, «Bibliografía d'estudis sobre el *Tirant lo Blanc* i la biografia del seu autor, Joanot Martorell», *Portal “Joanot Martorell i el Tirant lo Blanc”*. URL: <[https://www.cervantesvirtual.com/portales/joanot\\_martorell\\_i\\_el\\_tirant\\_lo\\_blanc/estudis\\_bibliografia/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/joanot_martorell_i_el_tirant_lo_blanc/estudis_bibliografia/)> (cons. 21/06/2025).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2015.
- Jockers, Matthew Lee, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, Urbana, University of Illinois Press, 2013.
- Martorell, Joanot (amb Martí Joan de Galba), *Tirant lo Blanch. Text original (València, 1490)*, ed. Albert G. Hauf, València, Tirant lo Blanch, 2005.

- , *Tirant lo Blanc*, Alacant, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2006. URL: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8s4m6>> (cons. 21/06/2025).
- Moretti, Franco, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, 1.<sup>a</sup> ed., Londres/Nueva York, Verso, 2005.
- , *Distant Reading*, Londres, Verso, 2013.
- Riquer, Martín de, *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990.



## Modalidades del disfraz femenino en la *Crónica do Imperador Beliandro* (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 Beliandro* (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 *Beliandro* 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, *Beliandro*, *Belindo*, disfraz, personajes femeninos.

This paper offers an exploration on the different instances or modalities of female disguise in the *Crónica do Imperador Beliandro* (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 *Beliandro*, 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*, *Beliandro*, *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 Beliandro***

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 Heroíno* 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 artificio, não foy impresso; porém corre manuscrito com applauso e usura dos curiosos, fama não vulgar dos eruditos<sup>1</sup>.

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 Nogueira<sup>2</sup>, pero, con todo, la *Crónica do Imperador Beliandro* (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 días<sup>3</sup>.

---

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

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

<sup>3</sup> 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 Beliandro* –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 Beliandro* 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 caballeresco<sup>4</sup>. 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 Beliandro* 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.

---

<sup>4</sup> «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 Grecia<sup>5</sup>. 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 beneficiaria, 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 triunfando<sup>6</sup>.

## 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

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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 *román* 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 Beliandro*, 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 Beliandro* 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 Víidueira. 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 «úa velha muito fea e mal-asombrada» (Álvarez-Cifuentes, 2025, 108)<sup>7</sup> 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 amo<sup>8</sup>– 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:

úa peregrina airosa na pessoa e bizarra no talhe: o vestido de picote pardo, [o] chapéo da mesma cor cercado de vieiras de aço, camândolas grossas na cinta, luvas negras bem calçadas [e] úa máscara de courilho negro entrelhada descubrindo o mais branco cristal e uns olhos verdes e fermosos, úa 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

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

<sup>8</sup> 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 princesas [...] tinham ordenada ūa máscara. Eram seis as quadrilhas, de seis cada ūa. A primeira era de Leridónia, de encarnado e prata, mantos de velilho, mascarilhas francezas e grandes plumagens. A segunda, de Beliandra, de laranjado e prata. A terceira, de Alcidónia, 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 princesas, que saíam com maior alvoroço do que as esperavam, todas tão bizarras, tão bem-vestidas e airoosas, 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)<sup>9</sup>.

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 Shakespeare<sup>10</sup>. Además, el travestismo femenino conlleva una dimensión de ambigüedad y

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> «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 Beliandro* se halla en la figura de Delfina, hermana del rey de Inglaterra, cuya caracterización remite claramente a la tradición de la *virago* caballerresca, 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 Beliandro, 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 Álemos dos mais louros e fermosos cabelos que podiam ser. Baixaram todos abaixo, onde o de Alemania 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)<sup>11</sup>.

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 Tiferno, 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 turcos<sup>12</sup>. Las fieles doncellas de Delfina, Olinda y Gracelinda también acompañan a sus señoritas 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 Tarento<sup>13</sup>.

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,

---

<sup>11</sup> 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, / usci con l'elmo; onde caderon sparsi / giù per le spalle, e la scoprirono a un tratto / e la feriron conoscer per donzella, / non men che fiera in arme, in viso bella».

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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 Grifonia, 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 lúa 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*<sup>14</sup>. 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

---

<sup>14</sup> 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)<sup>15</sup>. 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 vassalos 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:

---

<sup>15</sup> El carácter severo e intransigente de la reina de Inglaterra en el *Beliandro* —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 ūa coroa, e ainda perdeis menos nisto que na adoração com que eu sabia estimar vossos respeitos! (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)<sup>16</sup>. 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 secreto<sup>17</sup> 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)

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

<sup>17</sup> 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 ũa 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 Estanislao 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 vantagem em ser malsatisfeito e por ũa 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 abrazariam, 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 ceremónias, viram vir rompendo por entre a gente, que era infinita, um escudeiro que todos conheciam 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 rezão 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 ûa 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 áí 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 ũa 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 intertextual<sup>18</sup>. Aparte de la semejanza de sus nombres<sup>19</sup>, Felisaura y Felismena tienen muchos rasgos en común –su belleza y su carácter virtuoso<sup>20</sup>, 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

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

<sup>19</sup> Montero (1996, 104) conjectura 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».

<sup>20</sup> 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 muchacho<sup>21</sup>.

En la *Crónica do Imperador Beliandro*, 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 engañada<sup>22</sup>. 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)<sup>23</sup> —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 Rueda<sup>24</sup>. *La Diana* serviría de inspiración para piezas

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> Sobre maurofobia y maurofilia en la literatura, ver, por ejemplo, García-Valdecasas & Beltrán Llavorad (1989) y Benito (2015).

<sup>23</sup> 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 Ambruogiuolo 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 feminile, 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).

<sup>24</sup> 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» (Cerreta, 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 fundamental<sup>25</sup>.

### 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 Beliandro* 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.<sup>26</sup>. 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

<sup>25</sup> 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).

<sup>26</sup> «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 levardes, não a procurar vinganças, mas a ver se pode acabar de ter fim ũa 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 ũa 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.<sup>a</sup> 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 Beliandro*. 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.

§

## Bibliografía citada

- Almeida, Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e, *Livros portugueses de cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, tesis doctoral, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1998.
- Álvarez-Cifuentes, Pedro, «¿Belindo o Beliandro? La fijación del título de la *Crónica do Imperador Beliandro*», *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 Beliandro*: um catálogo de ilustres mulheres», en *Narrativas do Poder Feminino*, ed. Maria Jose Lopes, Ana Paula Pinto, António Melo, Armand 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 Beliandro*», *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 Beliandro*: 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 Ulixea. 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 Beliandro?*», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, ed. Isabella Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, vol. II, pp. 1301-1311.
- , *La Crónica do Imperador Beliandro: 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 Beliandro. Partes I e II*, Madrid, Sial Pigmalión, 2025.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. Cesare Segre y M.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Jesús Lacarra, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 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.<sup>a</sup> Rosario Aguilar Perdomo y Mario Martín

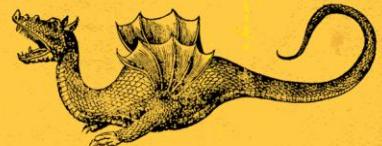
- Botero García, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2023, pp. 223-246.
- Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Mayo de Oro, 1988.
- Cerreta, Florindo (ed.), *La Commedia degli Ingannati*, Firenze, Leo S. Olschki, 1980.
- Delpech, 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 caballeresca», *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 caballeresca: 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 jardiner*o de Santiago Pita», en *Fechos antiguos que los caballeros 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 Beliandro de Grécia ou História Grega do Imperador Beliandro*: 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 Beliandro de Grécia ou História Grega do Imperador Beliandro*: 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 cavalaria portuguesa dos séculos XVI-XVIII*, Parede, Pearlbooks, 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).





## Mujeres y aventuras en las novelas de caballerías de Mambrino Roseo: una comparación con el ciclo español de los Palmerines

Giulia Lucchesi  
(Università di Verona)

### Abstract

El artículo propone una comparación entre las figuras femeninas presentes en los *Palmerini* de Mambrino Roseo y las del ciclo español. El análisis pone de relieve una tensión ideológica entre los propósitos del *docere* y del *delectare* en las obras italianas, en las cuales las mujeres parecen responder a paradigmas más renacentistas y menos medievales en comparación con sus contrapartes españolas. Esta tendencia modernizadora, propia de la producción literaria de Roseo, se explica tanto por la creciente presencia de lectoras entre el público de la época, como por la intención pedagógica del autor.

Palabras clave: mujeres; Mambrino Roseo da Fabriano; *palmerines*; didactismo; literatura renacentista

This article offers a comparison between the female figures in Mambrino Roseo's *Palmerini* and those of the Spanish cycle. The analysis reveals an ideological tension between the aims of *docere* and *delectare* in the Italian works, where women seem to conform to more modern and less medieval paradigms than their Spanish counterparts. This modernizing tendency, characteristic of Roseo's literary production, can be attributed both to the growing presence of female readers at the time and to the author's pedagogical intent.

Keywords: women; Mambrino Roseo da Fabriano; *palmerines*; didacticism; Renaissance literature

§

En el vasto panorama de la literatura caballeresca italiana del siglo XVI, Mambrino Roseo da Fabriano<sup>1</sup> (ca. 1500–1580) desempeña un papel destacado por la gran cantidad de traducciones del español y por las obras originales que produjo. En constante tensión entre el entretenimiento y el didactismo, las aventuras de sus protagonistas se caracterizan tanto por los paradigmas medievales tradicionales de la búsqueda del honor, de la gloria y del amor, como por las reflexiones morales y el propósito didáctico propios del *Cinquecento italiano*.

La lectura de sus textos manifiesta en varios pasajes esta tensión entre el *docere* y el *delectare*, que el autor expresa a través de la caracterización de las aventuras y los personajes, vehículos de lo que parece ser un preciso proyecto ético y pedagógico:

I romanzi di Roseo appartengono a pieno titolo al «paradigma di intrattenimento», espressione che, come si è detto, i critici spagnoli hanno proposto per la periodizzazione del momento centrale nella produzione dei *libros de caballerías*; tuttavia, l'insistenza sulla missione dei cavalieri cristiani e le facili conversioni dei pagani fanno pensare al clima della Controriforma (*Repertorio Palmerino d'Oliva*, 2025, 72).

El panorama que emerge es complejo y refleja las tensiones culturales de la época, en la que el imaginario caballeresco medieval se adapta a los fines didácticos del Renacimiento.

El objetivo del presente trabajo es analizar los tipos de figuras femeninas presentes en las continuaciones del ciclo de los *Palmerines* de Mambrino Roseo, redactadas entre 1554 y 1560<sup>2</sup> (*Secondo libro di Palmerino di Oliva*, la *Quarta parte del libro di Primaleone*, la *Seconda parte del libro di Platir*, il

---

<sup>1</sup> Para una nota biográfica completa sobre la figura de Mambrino Roseo da Fabriano, remito a Bognolo (2010) y a la plataforma online del grupo de investigación del Proyecto Mambrino de la Universidad de Verona: <https://mambrino.mappingchivalry.dlls.univr.it/>.

<sup>2</sup> Acaba de publicarse el repertorio completo de las continuaciones italianas del ciclo de los *Palmerines*, al cual remito para un estudio detallado de los textos: Bognolo, Neri, Bellomi, Zoppi (2025). Se cita como *Repertorio Palmerino d'Oliva* (2025).

*Flortir* y el *Libro secondo del valoroso cavallier Flortir*)<sup>3</sup>, poniéndolas en comparación con las figuras femeninas de las novelas del ciclo castellano (*Palmerín de Olivia*, 1511; *Primaleón*, 1512 y *Platir*, 1533<sup>4</sup>).

## 1. Literatura y didactismo

La literatura caballeresca conoció una extraordinaria fortuna en el siglo XVI, sobre todo gracias a la introducción de la imprenta en el mercado editorial. Las aventuras de los caballeros, los disfraces, las amazonas, el recurso a la magia, eran todos elementos de gran fuerza en el imaginario no solo masculino sino también femenino, lo que convirtió a las mujeres en una parte importante del público lector<sup>5</sup>.

Las dedicatorias, los prólogos y los episodios amorosos como, por ejemplo, los encuentros clandestinos entre caballero y dama, muestran la conciencia de los autores ante un público femenino cada vez más amplio, el cual se deleitaba con interés y placer en las peripecias de las doncellas, presentadas a veces como modelos de virtud y castidad, y otras como símbolos de una divertida audacia<sup>6</sup>. Este fue el caso de Francisco Enciso de Zárate, quien dedicó su *Platir* a la marquesa de Astorga y a su esposo el marqués. A la marquesa se dirige directamente el autor cuando anticipa la aparición de un personaje que él presenta como sin igual en el panorama de los *Palmerines*: la doncella guerrera Florinda, reina y, cuando las circunstancias lo requieren, guerrera en viaje para salvar a su esposo.

---

<sup>3</sup> En el presente artículo, por brevedad, se citan respectivamente como *Palm. II*, *Prim. IV*, *Plat. II*, *Flor.* y *Flor. II*.

<sup>4</sup> El ciclo de los *Palmerines* incluye también la novela italiana de *Polendo* (1566) de Pietro Lauro y las novelas del ciclo portugués (*Palmeirim de Inglaterra I y II*, 1544; *Palmeirim de Inglaterra III y IV*, 1587; *Clarisol de Bretaña*, 1602 y la *Cronica de Dom Duardos*, manuscrito del siglo XVII), y una continuación italiana al ciclo portugués, *Palmerino di Inghilterra III*, 1559, las cuales no se abordan en el presente artículo.

<sup>5</sup> Muchos estudiosos se han ocupado de la difusión de la literatura caballeresca entre las lectoras en la época moderna, particularmente en el siglo XVI. Remito a Bognolo (1999; 2018), Fragnito (2019), Marín Pina (1991), Plebani (2019), Tippelskirch (2011), Trujillo Maza (2010).

<sup>6</sup> Como en el caso de las doncellas guerreras. Remito a Beltrán (2009), Manzanilla Mancilla (2017), Marín Pina (1989), Trujillo (2007).

En una oscilación entre el placer y la condena, los intelectuales de la época se encontraban abiertamente divididos. Diversos pensadores del siglo expresaron su preocupación por el impacto moral que estos textos podían tener sobre el público femenino y los lectores más ingenuos, desaconsejando su lectura. Luis Vives, fray Luis de León, Antonio de Guevara y el italiano Antonio Possevino (por citar solo algunos) los juzgaban inmorales y engañosos, peligrosos para las normas tradicionales<sup>7</sup> y escritos «per gente bassa» (Tippelskirch, 2011, 119). Otros, en cambio, como el florentino Piero Vettori, consideraban que estas novelas eran un «trastullo di medicina» (Caravale, 2022, 149), un pasatiempo que, según el cardenal inquisidor Michele Ghislieri, equivalía a una lectura ligera, fábulas divertidas en las que no «si habbi da credere»<sup>8</sup>.

Los autores de las novelas de caballerías eran, una vez más, conscientes de su recepción, esta vez negativa, por parte de la opinión pública, y justificaban su labor en los prólogos y las dedicatorias. Como se lee en Bognolo (1999, 5), tanto el prólogo del *Amadís* como la dedicatoria del *Palmerín* expresan claramente la intención didáctica de sus autores, ofreciendo un modelo para las novelas que les seguirán:

L'*Amadís* si presenta quindi come finzione («historia fingida»), ma ricca di eccellenti insegnamenti («enxemplos e doctrinas») [...]. Nel *Palmerín*, al posto del prologo, compare invece una dedica a un giovane nobile, che si concentra sull'elogio dell'intenzione esemplare del libro.

Roseo, profundo conocedor tanto del ciclo del *Amadís*<sup>9</sup> como del *Palmerín*, no permanece ajeno a las reivindicaciones de sus predecesores y escribe novelas de caballerías frecuentemente marcadas por un didactismo

<sup>7</sup> Son imprescindibles los estudios de Prosperi (1996) y Sarmati (1996) sobre el tema.

<sup>8</sup> Cita tomada de la carta del cardenal Ghislieri al inquisidor de Génova, fechada el 27 de junio de 1557, reproducida por Pastor (1927): «Reverendo padre. Lí mando lo esamine di fra Eggidio [...] di proibire Orlando, Orlandino, cento novelle e simili altri libri più presto daressembo da ridere ch'altrimente, perché simili libri non si leggono come cose a qual si habbi da credere, ma come fabule, e come si legono ancor molti libri de gentili come Luciano, Lucrezio e altri simili».

<sup>9</sup> En cuanto a las traducciones y continuaciones italianas de Roseo pertenecientes al ciclo de *Amadís de Gaula*, remito al correspondiente *Repertorio Amadís di Gaula* (2013).

de fondo. Baste pensar, por ejemplo, en el capítulo 15 de la *Segunda parte del libro de Platir*, titulado: «Che il donzello Darnandro domandò alla saggia donna Ircana molte cose circa la fede cristiana, e che ella lo instrusse mirabilmente in essa» (*Plat. II*, f. 49r). Dicho capítulo constituye un ejemplo significativo de los «enxemplos» y «doctrinas» mencionados por Montalvo (aunque reinterpretados en clave contrarreformista), al estar lleno de reflexiones e instrucciones cristianas que la Saggia Donna de Ircania imparte al joven Darnandro, quien aún desconoce muchos aspectos de su identidad, incluida su propia noble genealogía, ya que es nieto de Primaleón.

Solo unos pocos capítulos más adelante (nos encontramos en el capítulo 20, *Plat. II*, f. 68r) hay otro momento de enseñanza y moralidad característico del estilo de Roseo: el joven Darnandro, ahora armado caballero, parte en busca de aventuras. Al salir de un bosque, es atacado por un grupo de bandidos liderados por el malvado y despiadado Spinardo. En el momento en que se encuentran, se inicia un diálogo<sup>10</sup> en el cual cada uno defiende su postura en una especie de *altercatio*: Spinardo sostiene que la maldad y la violencia son características innatas del ser humano y justifica su vida con ejemplos tomados de la historiografía antigua. Darnandro, que saldrá vencedor del enfrentamiento dialéctico animando el arrepentimiento sincero del bandido, afirma que la justicia divina alcanza a todo hombre y con más razón a quien obró el mal con tanta convicción.

Sin embargo, esta inclinación didáctica de Mambrino Roseo, además de ser coherente con la ideología propia de su tiempo, podría tener también raíces en las vivencias biográficas del propio autor, que mantuvo relaciones con la familia Anguillara y pudo ser el preceptor de la joven Clalice dell'Anguillara antes de su matrimonio con Sciarra Colonna en 1561 (como proponen Bognolo, 2010 y Zoppi, 2023) viviendo en Castelnuovo di Porto durante un largo período hasta su muerte que ocurrió el 6 de julio de 1577 (cfr. *Repertorio Palmerino di Oliva*, 2025, 99, nota 55). Este importante papel como educador podría haberlo llevado a sentir la necesidad de

---

<sup>10</sup> El diálogo es, sin duda, el recurso predilecto de Roseo para resolver los conflictos entre sus personajes, tal como señala asimismo Bognolo en el *Repertorio Palmerino di Oliva*, 2025, 90.

proporcionar a su discípula (y a toda la corte) modelos válidos de comportamiento, tanto masculinos como femeninos, acordes con las normas sociales y morales de la corte quinientista, siguiendo también el modelo propuesto por *Il Cortegiano* de Castiglione (Zoppi, 2019).

## 2. Los modelos femeninos en las novelas de Roseo y en los *Palmerines* españoles

Un análisis de los personajes femeninos italianos resulta, por tanto, particularmente interesante en el marco de la intención didáctica de Roseo:

La atención que Roseo dedica a las figuras femeninas en los libros del ciclo de *Palmerín* podría respaldar esta hipótesis de Bognolo: las continuaciones originales del escritor, publicadas entre 1554 y 1560, podrían haberse escrito no solo para acomodar los gustos de un genérico público femenino, sino también considerando como destinataria a una futura lectora en concreto (Zoppi, 2020, 248).

De hecho, si por un lado el autor italiano retoma con habilidad los arquetipos medievales de personajes femeninos propios del ciclo español<sup>11</sup>, por otro los reelabora dotándolos de significados y valores cortesanos (Zoppi, 2023, en línea), o incluso introduce nuevas figuras femeninas (como en el caso de las amazonas, presentes en el ciclo amadisiano pero no en el de los *Palmerines*).

Al comparar las tipologías femeninas entre los textos italianos y los españoles del ciclo de los *Palmerines*, esta reelaboración cortesana por parte de Roseo se hace aún más evidente. Los textos italianos se estructuran en torno a las aventuras y los personajes tradicionales: como ha señalado Haro Cortés (1998, 181), es a menudo la mujer quien origina el motivo de la aventura del caballero, lo sublima como amante y héroe y le otorga su

---

<sup>11</sup> Respecto a las tipologías femeninas que pueblan las novelas de caballerías, remito a Haro Cortés (1998), Bognolo (2011; 2024), Lucía Megías y Sales Dasí (2021), Luna Mariscal (2012).

identidad. Estas mujeres responden a los cánones medievales de perfección física y moral, y suelen ser doncellas sometidas a la voluntad paterna y a su estatus de princesas, lo cual las vincula a deberes regios específicos, como el de aceptar al esposo elegido por su padre.

Sin embargo, cuando surge un amor espontáneo por un caballero, se crea un conflicto entre el deber y la pasión, señalado por Lucía Megías y Sales Dasí (2021, 17), que lleva a estas mujeres, en ocasiones, a desafiar la voluntad paterna (tal es el caso de Griana y Agriola en el *Palmerín*, de Flérida en el *Primaleón*, y finalmente de Florinda en el *Platir*). En Roseo las jóvenes mujeres siguen sus pasiones más a menudo: si obran justamente, actuando a favor del protagonista o correspondiendo al amor de un caballero, son recompensadas con una vida feliz; si, por el contrario, sus impulsos están guiados por la maldad, como en el caso de las mujeres seductoras, son castigadas por haber violado la santidad del matrimonio. El propio matrimonio es presentado por Roseo como un medio para que las mujeres salgan del poder paterno y alcancen una mayor libertad en el mundo exterior:

Roseo mantiene infatti un'idea positiva della libertà in amore, pur esortando con bonarietà al matrimonio cristiano tridentino. Si può dire, anzi, che nei suoi romanzi il matrimonio è interpretato come puntello alla libertà femminile da parte di donzelle accorte e facete, coscienti del loro potere sugli uomini e capaci di imporre le loro regole ai cavalieri adoranti con umorismo e leggiadria, in un gioco grazioso e ironico che interpreta gli invecchiati codici dell'amor cortese (*Repertorio Palmerino di Oliva*, 2025, 91).

La intención de Roseo parece ser la de mostrar a sus lectoras que la virtud y el atrevimiento femenino, cuando se ejercen dentro del respeto a las leyes divinas y humanas, pueden coexistir armónicamente<sup>12</sup>. Un ejemplo de ello lo ofrecen las sabias reinas que asumen la regencia en ausencia

---

<sup>12</sup> «Los Palmerines italianos, en conclusión, reflejan un mundo cortesano que se está apartando de forma evidente de la tradición medieval, también respecto al papel de las mujeres, que pueden moverse y expresarse en el ámbito de la corte con más libertad» (Zoppi, 2020, 247).

de sus esposos, comprometidos en largas campañas bélicas, y defienden el trono frente a rebeliones e intentos de usurpación.

Si en los *Palmerines* las reinas son en su mayoría figuras pasivas, cuya actuación se limita al ámbito amoroso organizando enlaces y matrimonios, en Roseo estas mujeres, en ocasiones, se ven obligadas a intervenir activamente en contextos trágicos de guerra. En el *Flortir*, cuando sus respectivos maridos (Vernao y Primaleone) parten a la guerra, Basilia y Gridonia<sup>13</sup>, ya ancianas en el momento en que se desarrolla la continuación italiana, asumen con decisión la regencia del reino y defienden el trono frente a los enemigos de la corona, actuando con prudencia y diplomacia. En el capítulo 111, Gridonia, con su agudeza, contempla la situación que la rodea tras haber frustrado el malvado plan de los nietos de Ordino, apoyados por el sultán, y comprende que el reino de Grecia, demasiado vasto y debilitado por guerras constantes, está próximo a su fin: «L'imperatrice, che era prudentissima, quando pensò meglio a questo caso, comprese, che lo stato di Grecia cominciava a peggiorare, ed entrò in gran pensiero di quel, che dovesse dopo la morte del marito accadere» (*Flor.*, f. 360v).

Gridonia es un personaje interesante incluso cuando aparece como joven doncella en el *Primaleón* español. Allí desempeña el rol de doncella vengadora, deseosa de castigar la muerte de su padre a manos del hombre del que, sin conocer su identidad, terminará enamorándose. Las doncellas vengadoras son, de hecho, mujeres activas que expresan sus pasiones y ordenan la ejecución de los caballeros enemigos; se trata de uno de esos personajes que Roseo reelabora manteniendo su carácter de mujer fuerte.

---

<sup>13</sup> En realidad, Gridonia se enfrenta a más de un intento de usurpación del trono. De manera completamente paralela a lo que ocurre en el *Platir*, cuando se le hace creer (por obra de Nardán) que su amado esposo ha muerto, sumiéndola en la desesperación, también en el *Flortir* los enemigos del reino (con un plan elaborado que incluye falsos testimonios y sueños premonitorios) jurarán haber encontrado el cadáver de Primaleón. En un primer momento, la mujer se confía a una dama de confianza, quien intenta evitar que su señora caiga en el engaño, hasta que nuevas falsas pruebas del trágico suceso la convencen: «Il dolore che sentì l'imperatrice fu tale, che le ruppe il sonno, e fattasi chiamare Flavia sua segretaria, le narrò con molte lagrime il sogno: la donzella, che era bene accorta, si ingegnò a torte d'animo quel sospetto, che essa traeva dal sogno, ma non vi giovava punto» (*Flor.*, f. 17r). En ambos casos, el regreso del esposo a la corte restablece el orden. El personaje de Flavia encaja en el paradigma de las damas de compañía, como Brionela en el *Palmerín de Oliva*, inteligentes y astutas.

La giganta Alfea, por ejemplo, en el capítulo 9 de la *Quarta parte del libro di Primaleone* jura vengarse de Gilandro, quien había liberado con anterioridad a unos hombres que estaban bajo su custodia. Sin embargo, impresionada por la nobleza de Gilandro y Darineo, el protagonista, en el combate renuncia cristianamente a su venganza y acepta el bautismo.

Roseo no es solo un hombre de corte; es también un católico que desea transmitir un mensaje religioso en un momento crucial de guerras y violencias. Muchos de los conflictos entre paganos y cristianos, como es el caso de la giganta Alfea, culminan con el tópico del reconocimiento, por parte de los primeros, de la superioridad moral de la fe católica, que suelen abrazar de manera pacífica y sin oposición alguna. Como indica Bognolo:

I modelli attivi, Roseo li incontra nella missione gesuita, in sintonia con l'atmosfera di crociata che si respirava negli anni Sessanta a Roma, in pieno allarme contro i turchi, con il disastro di Gerba (1560), la resistenza di Malta (1565) e la partecipazione degli ordini cavallereschi e religiosi fino alla mobilitazione per Cipro e alla battaglia di Lepanto nel 1570-1571. Roseo è vicino a questo orizzonte ideologico del soldato cristiano e nei suoi scritti si trovano esortazioni esplicite all'impegno, in senso politico e morale (*Repertorio Palmerino di Oliva*, 2025, 90).

Si por un lado los caballeros combaten para defender la cristiandad, por otro las mujeres constituyen el vehículo más adecuado para la transmisión de enseñanzas cristianas de amor, castidad y piedad. Tal es el caso de las mujeres injustamente acusadas de adulterio o que sufren la violencia de hombres cuyos sentimientos no corresponden.

En el *Flortir*, Argenta, esposa del emperador romano Claudio, es acusada de traición por un noble de la corte a quien ella había rechazado anteriormente. El marido, en ausencia de pruebas que confirmen la buena fe de su esposa, la condena a muerte. Argenta, mostrando un carácter activo, se disfraza de hombre y huye acompañada de un mago que la protegerá hasta la llegada de Flortir, quien, mediante un duelo, demostrará la rectitud de la conducta de la emperatriz. Argenta, por tanto, ni cede ante las amenazas del noble romano ni transgrede la sacralidad de su matrimonio con

el emperador, incluso a costa de su propia vida; además, demuestra un cierto grado de atrevimiento al disfrazarse de paje y abandonar la corte, convencida de que tanto la justicia divina como la humana están de su lado. Si, como señala Luna Mariscal (2012, 545), las doncellas injustamente acusadas lo son por su debilidad física y su belleza (lo que las convierte en víctimas de hombres sin escrúpulos), en el caso de Argenta la mujer no se somete a su acusador, sino que actúa: se disfraza de hombre y huye en busca de justicia.

Más adelante, la joven Lucilla, huérfana de ambos padres, queda bajo la tutela de su tío Carpresio, quien muy pronto comienza a alejar a todos sus pretendientes con la intención de casarse con ella. Lucilla, al igual que Argenta, actúa para preservar su virtud y huye (una vez más) disfrazada de hombre para escapar de su tío incestuoso. Cuando el Caballero Moro, su enamorado, desafía y vence a Carpresio, Lucilla pide cristianamente misericordia por la vida de su tío, y el caballero decide perdonarlo.

Las mujeres seductoras constituyen, en cambio, *exempla a contrariis* del comportamiento femenino, dado que transgreden los límites morales impuestos por la religión quebrantando así la sacralidad del matrimonio. Los textos españoles están poblados de estos personajes: las parejas paganas de Alchidiana y Ardemia, y de Aurecinda y Liçandra; la descarada Valerica en el *Palmerín de Oliva*; la maga Argonida en el *Primaleón*; así como Parvia y Triola en el *Platir*. Todas estas figuras, de una u otra forma, son castigadas gracias a la acción de los caballeros defensores de la moral. Veamos a continuación alguno de estos ejemplos.

La pagana Ardemia (cap. 78) confiesa su amor a Palmerín pero muere de dolor cuando su prima celosa, Alchidiana, la expulsa de la corte del sultán. Alchidiana es acusada del asesinato de su prima y será el propio caballero cristiano quien combata en su favor. Las vicisitudes de las hermanas Aurecinda y Liçandra, nuevamente condicionadas por la naturaleza pagana de sus protagonistas, se desarrollan en paralelo a las anteriores. Aurecinda seduce descaradamente a Trineo, mientras que Liçandra, al fracasar en su intento de seducir a Palmerín, denuncia a su hermana por celos

ante su hermano, el sultán de Persia. Este acabará perdonando a Aurecinda y Liçandra se suicidará por el dolor (cap. 144). Valerica, una joven doncella inglesa, abandona a su prometido, el caballero Varván, en el capítulo 65 para yacer con otro caballero. Según las convenciones narrativas consolidadas de la época, Palmerín la encuentra, la devuelve a su amado y los hace casar. En el *Primaleón* (caps. 152 y 153) aparece la maga Argonida, quien en la isla de Ircán seduce a don Duardos mediante la magia y tiene con él un hijo, Pompides. Una vez recuperada la razón, el caballero abandona la isla.

Estas peripecias se inscriben dentro de la tradición de las mujeres seductoras<sup>14</sup>. Es, sin embargo, uno de los personajes femeninos del *Platir* quien representa un ejemplo aún más significativo para Roseo dentro de este paradigma. En efecto, el personaje de la seductora Triola aparece también en el ciclo italiano. Mientras que en el texto español Triola no es solo la enamorada correspondida de Vernao, sino también su acompañante en las aventuras caballerescas y amiga y confidente de Florinda (cap. 10), en Roseo este personaje adquiere rasgos más negativos, y el autor la condena desarrollando sus peripecias amorosas conforme a la moral católica de su tiempo.

De hecho, como también indica Zoppi (2023), en el *Flortir*, Triola presenta algunos rasgos de la reina ateniense Fedra cuando intenta seducir a Gaudencio, el hijo de su amado Vernao<sup>15</sup>. Este episodio de adulterio es severamente castigado por Roseo: Triola es rechazada por Gaudencio, pero Vernao, al verlos conversar, acusa a su hijo desconfiando de su palabra. Triola, al presenciar el duelo entre padre e hijo, se suicida por temor a posibles represalias por parte del esposo y Vernao finalmente perdona a su hijo. Triola, adúltera y mentirosa, peca porque es humana y su atrevimiento la conduce a un error que debe ser castigado.

---

<sup>14</sup> Con respecto a la tradición castellana de las mujeres seductoras, remito a Aguilar Perdomo (2004).

<sup>15</sup> Hijo que el caballero ha tenido con la maga Parvia, otra seductora del *Platir*, quien había adoptado la apariencia de Triola para yacer con el caballero

Este amor, potente e inolvidable, que en el mundo clásico se abordaba a partir del conflicto interior de la mujer protagonista, Fedra, dividida entre su rol de madre y esposa, por una parte, y la fuerza del instinto amoroso por la otra, queda aquí brevemente representado solo a través de sus consecuencias, según una perspectiva pragmática. Lo trágico no procede de las supuestas vacilaciones de Fedra/Triola, como ocurre en las interpretaciones clásicas del mito, sino, más bien, de los efectos concretos causados por esta pasión insensata (Zoppi, 2023, en línea).

En su estudio, Zoppi vincula ideológicamente este episodio con la aventura de la isla del monstruo (*Flor.*, cap. 16), a la que se enfrenta el joven Flortir: el rey de la isla, Trullo, pierde la razón tras la muerte prematura de su amada esposa y, cegado por la belleza de su hija, la viola. La joven busca apoyo entre los habitantes de la isla, pero estos la ignoran y acaba suicidándose por el dolor. Como un ángel de la muerte (este será el episodio más truculento de la novela), del vientre de la doncella emerge un monstruo que desgarra las carnes de todos los culpables: del padre, de los guardianes y de los isleños cómplices por su silencio.

El tabú del incesto es castigado con severidad por Roseo mediante la figura de un monstruo. Una vez más, emerge con fuerza el juicio moral del autor, así como la representación de una figura femenina que, aunque joven, actúa con determinación en la búsqueda de justicia y venganza:

El nacimiento de la bestia monstruosa tiene, en este caso, un origen completamente humano, pues se debe a un incesto entre padre e hija, en contra de la voluntad de la misma doncella. El trágico y sangriento desarrollo no es solo un castigo social y divino, sino también la expresión de la propia venganza de la doncella, víctima de la locura amorosa de su padre. La criatura, fruto de esta unión, es vehículo de esta venganza (Zoppi, 2023, en línea).

Una sugerencia adicional que Roseo toma de los textos españoles proviene de las mujeres que emprenden un viaje o que empuñan las armas. Se trata de dos tipologías de personajes femeninos, heredados de la tradi-

ción, que Roseo introduce en sus novelas, otorgándoles un espacio de acción considerablemente más amplio que el que se observa en los Palmerines castellanos.

Las doncellas viajeras son mujeres que, normalmente por necesidad, como Zérfira en *Palmerín de Oliva*, o por amor (Ricarda en el *Primaleón*), emprenden un viaje por voluntad propia. A diferencia de la tipología de las doncellas enamoradas, que permanecen en espera pasiva de su prometido o de su esposo, las doncellas andantes actúan activamente para buscar a su amado, ya sea para declarar su amor o porque este se encuentra en peligro de muerte. Conocemos a Zérfira en el capítulo 121 del *Palmerín de Oliva*, cuando se dirige a la isla de Malfado en busca de una cura para la enfermedad que la aflige. Esta búsqueda la llevará a continuar su viaje hacia el reino de Rumata (cap. 129) en compañía del caballero Trineo, anteriormente transformado en perro, y de Palmerín.

Ricarda, del *Primaleón* (cap. 214), representa un ulterior hilo conductor entre los textos españoles y los italianos de Roseo: hija de Robín, un rico tallador de madera de París y supuesto pariente del rey de Francia, se enamora de Platir y parte en su búsqueda junto con su padre, disfrazada de peregrino. Ella misma destaca como una hábil ebanista, música y bailarina. En la corte de Lacedemonia se dará cuenta de que jamás podrá alcanzar su sueño amoroso, sin embargo, decide permanecer fiel a sus sentimientos, poniéndose al servicio de Platir como música, junto con su padre, y rechazando toda propuesta matrimonial.

Las vicisitudes de Ricarda son continuadas por Roseo, quien, fiel a su pensamiento sobre la importancia del rito matrimonial, decide casarla. En efecto, de manera simétrica a los acontecimientos narrados en el *Primaleón*, en el Prim. IV (cap. 8), Riccarda, nombre que adopta en el texto italiano, se enamora de Darineo y tras verlo combatir en un duelo, decide viajar en su búsqueda junto a su padre. Viaja por las cortes de Alemania, Hungría, Grecia y Tracia, hasta llegar a la isla donde vive Sirena, la prometida y enamorada de Darineo. Como en el texto español, Riccarda renuncia a toda pretensión amorosa, pero decide permanecer fiel a sus sentimientos

acompañando Darineo en sus peripecias. Retoma su viaje en busca del amado tras prometer cristianamente a Sirena que nunca lo inducirá a la tentación y se encuentra con un caballero, el Caballero de las Armas Doradas, quien se enamora de ella. Riccarda lo rechaza, pues su corazón pertenece a Darineo, y juntos prosiguen el viaje. Será el propio Darineo quien la libere de su promesa y la persuada para que se case con el caballero, cuyo nombre es Galverio. Así pues, Roseo ofrece un desenlace feliz a una doncella que, a lo largo de todas sus peripecias, ha demostrado castidad, honestidad y también la voluntad de seguir las pasiones amorosas de forma virtuosa.

Aurora, la joven esposa de Flortir, encarna las virtudes femeninas típicas del universo caballeresco y la voluntad de acción, aunque siempre condicionada por las normas sociales que caracterizan a las mujeres de Roseo: sintetiza las cualidades de la doncella andante, de la curadora e incluso de la guerrera. De hecho, se convierte en protagonista de algunas breves aventuras durante el viaje que emprende para salvar a su esposo, siguiendo el modelo del viaje de Florinda en el *Platir*. Hija del sultán de Persia, cuando Flortir y Platir llegan a su corte y son encarcelados, los libera tras enamorarse repentinamente del joven<sup>16</sup>. Aurora reniega de su fe, se hace bautizar por amor, y el sultán su padre, al descubrir el matrimonio, aunque no la conversión de su hija, renuncia a sus amenazas, juzgando la unión como diplomáticamente útil y digna de su linaje<sup>17</sup>.

En el capítulo 126, Flortir resulta mortalmente envenenado durante un atentado en la corte, y es Aurora quien, demostrando sorprendentes habilidades curativas, logra salvar la vida de su esposo por primera vez. Poco después, el emperador es herido en un segundo atentado, y el ve-

<sup>16</sup> Como ella misma afirma con determinación: «Aurora disse: “Io sono innamorata di un cavallier Cristiano, il quale è il maggior Principe, e più valoroso, che ci viva, ed è prigione di mio padre in quella camera, che vedi là di impetto, ora io sono disposta di liberar lui, e i compagni, e andarmene con loro”», (*Flor*, f. 343r).

<sup>17</sup> «Vale la pena notare che, nell'orizzonte dell'eterna guerra contro i pagani, Roseo insiste sul desiderio di pace con il mondo musulmano: il Soldano di Nichea infine si converte e il racconto sfocia in un limbo di armonia tra grandi feste di battesimo e di matrimonio» (*Repertorio Palmerino di Oliva*, 2025, 72).

neno, aún presente en su organismo, impide la cicatrización de las laceraciones. Ningún remedio disponible en Constantinopla puede salvar la vida del emperador, por lo que Aurora, disfrazada de paje y por iniciativa propia, dejando en secreto una carta escrita de su puño y letra, parte hacia Persia en busca de una raíz con propiedades mágicas y curativas<sup>18</sup>. Una vez en Persia encuentra la raíz, pero es descubierta por unos médicos. Tras un enfrentamiento armado, es hecha prisionera y luego rescatada por Rifeo. En el combate contra los médicos, Aurora asume también el papel de doncella guerrera y no duda en defenderse cuando intentan capturarla:

[...] finché Aurora così vestita da fante andò a quei monti, ove si trovavano tali radici, e cercandone qua, e là fu veduta da alcuni Medici, [...] uno di loro le disse: «Ditemi di grazia oh giovane, dove avete voi imparato chirurgia, e a che vagliono queste radici?». Aurora si smarì alquanto in viso, udendosi interrogare, di che prese colui gran sospetto, che costui fusse altra persona di quello, che gli abiti dimostravano. E chiamati due altri Medici, disse loro: «Fia bene, che meniamo con noi questo giovane, dal quale per aventura potremmo imparare qualche secreto, o egli da noi». Aurora a questo parlare rispose, che non voleva andate con loro, perché non intendeva di insegnare a quelli, i suoi secreti. «Sì venirete», disse l'altro, e la prese per un braccio, e l'altro la teneva per la vesta, Aurora, che si vedeva a questo pericolo, menò co'l coltello, che avea in mano ad uno di loro, e li tagliò la gola, dipoi ferì l'altro nel petto, e lo mandò steso a terra (*Flor.*, f. 407r).

Tras esta peligrosa aventura, la emperatriz prosigue su viaje y desembarca en una isla, donde encuentra a un caballero envenenado en una caverna y lo salva utilizando la raíz curativa, al igual que Palmerín sana a Zérfira de su enfermedad en el *Palmerín de Oliva*. Luego retoma el viaje hacia Constantinopla, donde logra salvar la vida de su esposo.

Otra doncella del *Flortir* que, como Aurora, recurre al disfraz para viajar discretamente en tierra extranjera es Rosaviva. Al leer sus peripecias,

<sup>18</sup> Como comenta Bognolo, «da prova della crescente fragilità dei cavalieri si ha nel momento della lotta di Flortir con la Donna Selvatica della Caverna di Ghiaccio: indebolito dal combattimento con la “femina salvatica”, Flortir sarà definitivamente sconfitto, mentre in abiti maschili interviene a soccorrerlo Aurora, che andrà alla ricerca dell’erba capace di guarire il marito, in una sintesi tra il motivo della guerriera Florinda e la storia della palmeriniana Zefira» (*Repertorio Palmerino di Oliva*, 2025, 65).

en este caso la similitud con el personaje de Florinda resulta aún más evidente que en el caso de Aurora. Mientras Aurora es, ante todo, una doncella andante disfrazada de paje, Rosaviva es una auténtica doncella guerrera, que parte en busca de su esposo desaparecido, exactamente como Florinda en el *Platir* (capítulo 70) cuando se dirige a la caverna de Peliando para salvar a Platir, mostrando una decidida voluntad de acción. En el capítulo 137 de la novela, parte vestida con ropas masculinas y bajo el nombre de Rosato, con el fin de investigar el destino de su esposo el Caramillano:

Perché Rosaviva moglie di Caramillano, avendo da non so chi inteso, come egli era morto nella guerra dell'India, si pensò di chiarirsene, se questa nuova era vera: e perché sapeva molto bene, come non l'avrebbe potuta partire in abito di donna, che non fusse stata conosciuta, si vestì da maschio con una sua fidata cameriera, e un cavalliero creato di Belforte suo padre, e fornita di gioie, e de danari, si mise in via (*Flor.*, f. 444r).

Una vez llegada a la corte del sultán, Rosaviva encuentra al Caramillano, disfrazado de mercader de armas, y, para no revelar su verdadera identidad, se hace pasar por un cliente interesado en la mercancía: «venne Rosaviva, vestita riccamente da maschio, la quale per non esser per femina conosciuta, s'era in modo adestrata alla scrima» (*Flor.*, f. 445v). Para preservar su falsa identidad, los dos combaten con el pretexto de probar las armas. La mujer muestra tal seguridad en sí misma que, ante la reticencia del Caramillano a luchar por temor a herir a su esposa, ella le responde con desdén, suscitando gran admiración en el caballero: «Non temer di questo [...] fammi pure il peggio che mi puoi fare, e guardati da me» (*Flor.*, f. 446r). En este episodio, tanto Rosaviva como Caramillano demuestran una gran destreza con la espada, asombrando a todos los presentes:

Ma egli per separarla dagli altri, la toccò grevemente sopra il braccio della spada, il che essa prese tanto a sdegno non potendo credere, che suo marito l'avesse così duramente percossa, cominciò ad incalzarlo, ed egli si ritirava, finché aven-dola condotta in un giardino, le disse: «Deh Signora, sarete voi tanto cruda, che

vogliate uccidere il vostro Caramillano?». Rosaviva a questo parlare lo conobbe, ma perché i Turchi, che stavano a mirare da lontano, non si avedessero di questo, non cessava di menar la spada, dicendo tuttavia: «Sia lodato Iddio che mi vi fa veder qua, di onde io spero con vostro aiuto uscire». «Io terrò modo di condurvi nel mio alloggiamento, ove concenteremo il fatto nostro, ma ora difendetevi». Sopravvennero tra tanto molti Turchi, i quai dissero: «Veramente signor Rosato questo mercante non è uomo vile, poiché s'è potuto mantenere contra di voi» (*Flor.*, f. 446r).

Aunque el *topos* de la doncella guerrera ya aparece en el ciclo amadisiano (Marín Pina, 1989, 82-83), no ocurre lo mismo en el ciclo de los *Palmerines*, donde solo dos personajes se ajustan a este paradigma. La primera es la mujer que se oculta tras el nombre y la armadura del *caballero desconocido*, contra la cual combate don Duardos en un breve episodio del *Primaléon* (cap. 32); la segunda es la ya mencionada Florinda, auténtica protagonista de verdaderas hazañas caballerescas. El prólogo del *Platir*, como se ha señalado, revela desde el principio la originalidad de la obra con respecto a las otras novelas del ciclo: una mujer que se viste como caballero, con el propósito del autor tanto didáctico como lúdico para el público femenino: «los exemplos muy provechosos, assí de varones como de notables mugeres que se señalaron en el esfuerço de las armas, como fue aquella heroica muger Florinda, hija del rey Tarnaes, rey de Lacedemonia, todo para doctrina y passatiempo de todos» (*Platir*, 4). Como afirma Marín Pina (1989, 81) en su imprescindible estudio sobre el tema:

Con fines propagandísticos indudablemente, el prólogo de este tercer libro palmeriniano recoge en un primer plano el comportamiento y actuación heroica de uno de sus personajes femeninos, la infanta Florinda, por destacar, frente a lo que cabría esperar de su flaca condición femenina, en el ejercicio de las armas como cualquier otro caballero. El tema que se está ofertando desde el pórtico prologal de la obra es evidentemente el de la *virgo bellatrix*.

Roseo se inscribe abiertamente en la tradición de la *virgo bellatrix* del ciclo del *Palmerín*, enriqueciendo sus textos con figuras de mujeres armadas como Aurora y Rosaviva. El disfraz masculino, por otra parte, representa

el medio más adecuado del que disponen estas mujeres para actuar más allá del espacio de acción que tradicionalmente les está reservado<sup>19</sup>. Vestirse de hombre equivale a cambiar de identidad, a convertirse en paje o en caballero y a actuar como tal. Para las lectoras, tales escenas no eran únicamente episodios de lectura entretenida, sino también modelos de libertad inaccesibles (Marín Pina, 2011, 265-305) en su vida cotidiana. El recurso del disfraz se convierte en un *topos* tanto en la novela como en el teatro del siglo XVI, tal como recuerda también Lope de Vega: «Las damas no desdigan de su nombre, / y, si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho» (*Arte nuevo*, vv. 280-283, p. 146)<sup>20</sup>.

Si bien es evidente que Roseo apreciaba el paradigma de la doncella guerrera, hasta el punto de representarla con más frecuencia que en la tradición española del ciclo, aún más notoria resulta la novedad que introducen los textos italianos respecto de otra figura femenina tradicionalmente asociada a las armas y a la batalla: la amazona. Aunque estos linajes de mujeres salvajes y belicosas no aparecen en los textos españoles de los *Palmerines*, en el ciclo italiano están plenamente representadas. Y, una vez más, lo hacen respetando la tradición, pero manifestando los signos clásicos de *fortitudo*, *sapientia* y *pulchritudo*:

Esta voluntad de afirmar la feminidad de las amazonas, de destacar su belleza y su predisposición amorosa conduce, en opinión de Aimé Petit, a una modificación del viejo mito y a la constitución de un tipo femenino ejemplar y original, «celui de la femme chevalier, qui réunit en elle prouesse, beauté, virginité et chasteté». Este nuevo modelo femenino, esta nueva amazona cortesana reúne los atributos de la *fortitudo* y *sapientia* y a ellos suma, como identificador del tipo, el de la *pulchritudo* (Marín Pina, 1989, 85).

---

<sup>19</sup> «El disfraz ofrece a las mujeres una libertad de acción de la que no disfrutan en su vida cotidiana. Las muestras de los libros de caballerías marchan en paralelo con la presencia de mujeres disfrazadas en las comedias, un recurso que llegará a ser tópico en el Siglo de Oro y que tuvo su extensión en la realidad» (Trujillo, 2007, 292-293).

<sup>20</sup> Como también subrayan Bravo-Villasante (1955) y González (2004, 905).

Las amazonas en Roseo son personajes en evolución, pues de una sociedad salvaje de mujeres guerreras pasan a convertirse en aliadas y enamoradas de los caballeros, dispuestas por amor a cambiar las leyes de sus pueblos para poder contraer matrimonio con sus amados. En las novelas de caballerías del siglo XVI, ya sean las de Roseo o la del ciclo amadisiano, las amazonas descubren tanto una dimensión femenina como una moralidad cristiana que anteriormente les eran ajenas.

Son cuatro las amazonas que aparecen en los textos de Roseo: Amalantea (en el *Secondo libro di Palmerino di Oliva*), Corinna (en la *Quarta parte del libro di Primaleone*), Aliandra (que aparece en la *Quarta parte del libro di Primaleone*, en la *Seconda parte del libro di Platir* y en el *Libro secondo del valoroso cavallier Flortir*) y Salimunda (en el *Libro secondo del valoroso cavallier Flortir*).

Amalantea es la reina de las amazonas del Cáucaso. En el capítulo 51 sostiene un combate contra Palmerino, durante la cual conoce al caballero Gilandro. Ambos se enamoran y ella, la primera de su estirpe, acepta casarse con él bajo la condición de modificar las leyes de su pueblo. Roseo describe el enamoramiento de los dos jóvenes y también la perplejidad de la amazona, inexperta en las costumbres del amor cortés:

[...] «vogliate accettarme per cavallier vostro, e concedermi che io vi possa servir tutto il tempo di mia vita». Rise la reina di questa domanda, e gli disse: «Poiché volete che io mi spogli dell'animo virile in questo caso, restando pura donna, come donna vi rispondo, che non sapendo se in ciò posso errare o no, intendo prima pigliarne consiglio, perché presso di noi non è in uso che si accetti uomo alcuno da donna o donzella per suo cavaliere» (*Palm. II*, f. 223v).

En el capítulo siguiente, el amor entre ambos es ya tan fuerte y evidente para todos, que aconsejan a los jóvenes que se casen:

Non potrei miglior marito disiderare, ma altri rispetti vi sono che impediscono l'esecuzione di questo vostro consiglio, l'un dei quali più importante è, che questo non potria farsi per rispetto delle leggi dei nostri paesi che proibiscono i matrimoni né voglion che fra noi regni uomo alcuno, e se io vorrò romper queste ordinanze antiche così inviolabilmente osservate fra noi, temo molti scandali (*Palm. II*, 227v-228r).

Todos estos razonamientos responden a la voluntad moral y didáctica de Roseo: la reina Amalantea, de hecho, no muestra reticencia hacia un hombre ni hacia el rito del matrimonio; por el contrario, desde el principio se muestra feliz con la compañía del caballero, a pesar de la cultura y las tradiciones de su pueblo. La reticencia de la amazona aparece únicamente cuando es consciente de que debe cambiar las leyes, ya que no puede prever la posible reacción de sus compañeras. Esta preocupación será rápidamente despejada por Palmerino, quien con lógica cristiana comenta el estilo de vida de las salvajes amazonas, que debe ser modificado:

[...] ma lo imperadore disputando la cosa con lei a lungo, le replicò che di questo non avea che dubitare, percioché le sue soggette, quando avesse ella rottà quella legge, la quale era per rompersi necessariamente, non potendo più star salda, niuna sarebbe stata ardita di contradirla, perché ognuna avrebbe volentieri elettosì di aver più tosto marito che star senza (*Palm. II*, f. 228r-228v).

Sin más dilación ni protestas, Amalantea acepta de buen grado los consejos del emperador y los pone en práctica, modificando las leyes de su pueblo (que también se muestra entusiasta ante el cambio) y casándose con Gilandro. De este modo, mediante un diálogo cargado de moralidad cristiana contrarreformista, Roseo resuelve en un instante posibles conflictos. Así sucede en el capítulo 20 de la *Quarta parte del libro di Primaleone* titulado explícitamente: «La risposta che fecero le donne amazzone al cavallier della Sirena, e come dando libertà a lui di poter la nuova legge introdurre egli tolse via la ria usanza loro», donde Corinna finalmente puede casarse con el caballero Corverio. Darineo convence al consejo de las amazonas y ellas cambian las leyes, se someten a él e instituyen días de fiesta para celebrar los tan esperados matrimonios. Roseo describe las innovaciones que el caballero impone a las amazonas. Se cambian las vestiduras, se apacigua la actitud belicosa (que de altiva y orgullosa pasa a ser modesta y sumisa) y se llaman a los predicadores para «addomesticarle»:

[...] fece introdurre Darineo fra loro fine al costume de vestimenti lunghi di donne, dove prima andavano con abiti succinti in atto di guerra, e i clerici predi- cando di continovo la modestia, e summission che doveano elle usare al cospetto de gli uomini, se bene da principio lor parve questo assai duro, perché eran bal- danzose e libere nello andare, al fine si domesticarono, se ben per un tempo restò in loro alquanto di quella fierezza, che poi si venne pian piano risolvendo (*Prim. IV*, f. 72r).

Aliandra y su sobrina Salimunda son dos ejemplos adicionales de las nuevas amazonas cortesanas descritas por Marín Pina (1989). Aliandra, en el transcurso de la *Quarta parte del libro di Primaleone*, yace con Darineo, quedando embarazada de Darnandro; luego, en la *Seconda parte del libro di Platir*, recupera su virginidad gracias a un hechizo del mago Ruffo y se une en matrimonio con el duque de Altarama. Pero sus aventuras béticas continúan y parte en búsqueda de aventuras incluso después de las celebraciones nupciales para socorrer al amigo Galverio en peligro (capítulo 8). El *Segundo libro de Flortir* la presenta actuando junto a su sobrina Salimunda. Ambas mujeres combaten disfrazadas de hombres al lado de los caballeros cristianos en dos ocasiones: en un duelo dos contra dos y luego en una batalla de quince caballeros contra quince paganos, obteniendo importantes victorias para los cristianos. Siguiendo el paradigma cortesano, también en este caso Salimunda se enamora, correspondida, de un caballero y, por amor a él, renuncia a sus usos y costumbres para casarse. Durante las celebraciones por la victoria contra los paganos, Darineo invita a ambas mujeres a la Isla de la Sirena, donde se celebra un banquete. En este contexto, Roseo describe el vestido que lleva Aliandra, destacando su gran factura, distinta de los atuendos de tradición oriental que ella suele vestir habitualmente:

Gli scudieri delle amazzoni serrarono la porta di quella camera, e con prestezza le disarmano, e aperte le loro valise ove portavano per loro sempre una veste femminile per ciascuna, esse se le vestirono e si misero gioie alla testa conciandosele all'usanza del regno dell'isola della Sirena (*Flor. II*, f. 346v-347r).

El mensaje didáctico de Roseo es evidente: las salvajes Amazonas representan un ejemplo extremo de la educación y el poder de la conversión a la fe católica. Incluso las más belicosas pueden ser domesticadas por la religión y aceptar las costumbres y usos católicos, tanto en la apariencia (a través de vestimentas y comportamientos) como en la ideología, reescribiendo las leyes de su propio pueblo.

### 3. Semíramis, la reina guerrera en la obra historiográfica de Roseo

Como se pone de manifiesto también en este pasaje de la aventura del Castello Meraviglioso Ritrovato<sup>21</sup> del capítulo 4 del *Secondo libro del Palmerino d'Oliva*, una atención particular Mambrino Roseo la dedica a las figuras de mujeres combatientes: «Vedeansi le statue dei cavallieri, e delle donne cominciando da quelli, e quelle famose che furon nel tempo della Monarchia degli Assiri, Giove, Belo, Nino, e il figliuolo, con Semiramis sua madre mezza armata, e mezza in feminile gonna» (*Palm. II*, f.12v). Se trata de personajes que se desviaban de las normas sociales de su tiempo y que ejercían una gran fascinación sobre el público femenino de los libros de caballerías, y no solo. También las obras historiográficas de la época recogen figuras fascinantes de mujeres guerreras, incluidas entre las damas ilustres del pasado en las recopilaciones biográficas características del periodo (los catálogos en prosa de biografías de personajes célebres, inspirados en Petrarca y Boccaccio, suelen incluir con regularidad reinas, princesas y amazonas)<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Después de un viaje de quince días, Palmerino, la maga Iriolda y algunos caballeros y damas de la corte llegan a un castillo del cual proceden gritos espantosos. Una vez que el emperador logra abrir las puertas, se descubre que el castillo está ricamente decorado y que sus estancias son maravillosas. Entre las diversas maravillas, los caballeros y las damas encuentran una serie de estatuas de mármol que representan a hombres y mujeres (héroes y monarcas) del pasado: no solo a Semíramis, sino también a monarcas romanos, griegos, persas, e incluso a la dinastía de Amadís de Gaula, junto con otras esculturas aún inacabadas de la propia dinastía de Palmerino.

<sup>22</sup> A modo de ejemplo, se mencionan ciertos textos procedentes de la tradición, así como otros coetáneos a la época de Roseo: Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris* (1362); Christine de Pizan, *Le Livre de*

Semíramis es una de esas figuras ejemplares que la tradición trata con frecuencia de forma ambivalente. Figura controvertida, en la Antigüedad se la describe como una reina de gran inteligencia que, a la muerte de su esposo, se disfraza de hombre para proteger el trono hasta que su hijo alcance la mayoría de edad. En armadura sofoca rebeliones, conquista nuevas tierras, edifica espléndidos palacios y levanta murallas defensivas. Sin embargo, la tradición cristiana la recuerda también como una mujer culpable de las transgresiones más reprobables: la lujuria y el incesto.

Petrarca mette in risalto i capelli «Poi vidi la magnanima reina: / con una treccia avolta e l'altra sparsa» (Cfr. Petrarca, *Triumphus fame II* vv. 103-105), ponendo l'accento sulla sua bellezza. Sulle orme di Dante, Boccaccio la descrive nei suoi primi scritti in volgare come una donna dal libidinoso volere, e, nel *De mulieribus claris*, ne sottolinea più i difetti femminili (il suo rapporto incestuoso con il figlio) che i successi ottenuti come regnante [...]. La lussuria e la lascivia che sfociarono nell'incesto cancellarono ogni suo grande gesto, sporcandone così l'immagine (Epifani, 2023, en línea).

Una mujer que viste la armadura de comandante y actúa como tal, es, forzosamente, contraria a la naturaleza. Dante Alighieri la relega al círculo de los lujuriosos, dedicándole la célebre terceta: «Ell'è Semiramìs, di cui si legge / che succedette a Nino e fu sua sposa: / tenne la terra che 'l Soldan corregge» (*Inferno*, V, vv. 58-60, p. 59).

Al alba del siglo XVII, en pleno auge de la *querelle des femmes*, Lucrezia Marinelli<sup>23</sup> redacta una obra en defensa de las cualidades del género femenino, *La nobiltà e l'eccellenza delle donne co' difetti et mancamenti de gli huomini* (Venecia, 1600), un verdadero catálogo de virtudes y biografías de mujeres ilustres, con el propósito de responder punto por punto a las acusaciones

---

la *Cité des Dames* (1405); Ercole Marescotti, *Dell'eccellenza della donna* (1589); Moderata Fonte, *Dei meriti delle donne* (1600) y Lucrezia Marinelli, *Le nobiltà, et eccellenze delle donne* (1600).

<sup>23</sup> Hija del famoso médico Giovanni Marinelli, Lucrezia (Venecia, 1571–1653) fue una celebre poeta y escritora italiana. Recibió una sólida formación cultural en el ámbito doméstico, gracias tanto a la dedicación de su padre como a la de su hermano Curzio, también médico y humanista. Su primera obra publicada fue el poema heroico *La Colomba sacra* (Venecia, 1595), seguida cinco años después por *La nobiltà e l'eccellenza delle donne*. Su ingeniosa respuesta al tratado del ravennate Giuseppe Passi, la convirtió en una de las plumas más agudas de la *querelle des femmes* de ámbito veneciano.

formuladas por Giuseppe Passi en una obra publicada tan solo dos años antes, titulada *Dei donnechi difetti* (Venecia, 1598). Figuras como la de Semíramis se convierten en símbolo para aquellas mujeres que reclaman una cualidad considerada exclusivamente masculina: el mando militar. En el capítulo dedicado a las mujeres prudentes e ingeniosas<sup>24</sup>, Marinelli cita a dos figuras femeninas: Pari Khan Khanum<sup>25</sup>, culta princesa iraní, y la belicoso reina asiria, de las que escribe:

Non tralascierò di dire la somma prudenza di Periacoconaù, alla quale essendo morto il fratello Ismaele, tenne la sua morte ascosa [...]. Onde portava il pericolo che divulgata la morte del re, ed essi durando nelle loro nimicizie, il regno andasse in ruina. Onde essi sultani [...] per la prudenza di questa gran donna si scordarono delle nimicizie loro, e insieme con lei achettarono le discordie del regno, come scrive Mambrin Roseo. Ma dove rimane Semiramis? La quale essendo mandata a chiamare da suo marito Menone, non si tosto giunse nel campo, essendo ella prudentissima, che mostrò, come si potesse pigliare la rocca de' nemici [...]. Onde Nino re degli Assiri molto si meravigliò del suo ingegno, come dice il Tarcagnota (*La nobiltà*, ff. 25r, 25v).

Resultan evidentes las fuentes utilizadas por Marinelli: las obras historiográficas de Giovanni Tarcagnota y de Mambrino Roseo, como la propia autora veneciana declara. Semíramis es una figura recurrente también en los escritos de Roseo. De hecho, en la adaptación italiana del *Relox de principes* de Antonio de Guevara, titulada *Institutione del prencipe christiano, de Mambrino Roseo* (Roma, 1543), leemos: «E di Semiramide similmente si racconta, che mentre si racconciava la testa venendole nuova essersi la Città di Babilonia ribellata mossa dall'ira corse furiosamente ad ispugnarla, lasciata inculta la altra parte de capegli» (Roseo, 1543, f. 107r). La reina es descrita precisamente en el instante en que acude a sofocar una rebelión en la ciudad de Babilonia, asumiendo el rol masculino de comandante e

---

<sup>24</sup> Titulado: «Delle donne prudenti, et nel consigliare esperte» (*La nobiltà*, p. 87).

<sup>25</sup> Con respecto a la fascinante figura de la princesa Pari Khan Khanum, remito a Gholsorkhi (1995).

interrumpiendo el cuidado de su peinado, un momento típicamente femenino, que se ha vuelto tan icónico que fue representado en el arte, como en el cuadro de Guercino del 1624 (figura 1).



Figura 1. Guercino, *Semiramide riceve la notizia della rivolta di Babilonia*, 1624, Photograph © Museum of Fine Arts, Boston

Asimismo, en lo que respecta a la figura de Semíramis, Roseo traduce posteriormente las *Silvas* de Pedro Mexía, donde, en la primera parte, se recoge el siguiente pasaje (cito según la traducción de Roseo, fiel al texto original): «Fu nel principio di essa le faccende memorabili di Semiramis moglie di Nino, che fintasi esser ella Nino suo figliuolo mutato il feminile abito, regnò gran tempo, e con l'arme acquistò molte terre» (Roseo, 1544, I, f. 62r). No se hace mención alguna de la lujuria de la reina y no se la condena, como si se tratara de un rasgo secundario y carente de relevancia.

Ni siquiera en capítulos posteriores, cuando el autor español vuelve a hablar de Semíramis, se alude a ello:

Ma è in questo proposito più maraviglioso caso quello di Semiramis reina de gli Assiri del quale scrivon tanti gran fatti sì degni autori, et è quel che di lei narra Giustino, e molti altri, che si assimigliava al re Nino suo figliuol tanto ne la voce, nei gesti, e disposizione, che morto il re suo marito si vesti in abito d'uomo, et rapresentando la persona del figliuolo tenne, e governò quaranta anni il regno, ogn'un credendo esser Nino suo figliuolo, tanta simiglianza fu tra loro, che ciascuno ne rimase ingannato (Roseo, 1544, I, f. 104r).

Resulta, por tanto, interesante observar cómo Roseo se remite a una tradición (la de Mexía y, aún antes, la de Christine de Pizan en *Le Livre de la Cité des Dames*, cap. 15, pp. 68-70)<sup>26</sup> que no condena a Semíramis, sino que, por el contrario, la exalta como reina y guerrera. Al igual que en sus textos de caballerías, las mujeres que empuñan las armas con fines justos son presentadas como ejemplos de virtud dignos de imitación. No es casual que también en otros pasajes de sus obras Roseo haga referencia al valor de las mujeres en combate. En su *Supplemento e quinto volume* de la obra de Giovanni Taragnota, *Le historie del mondo*, describe los acontecimientos del asedio de Malta de 1565<sup>27</sup> por parte de los turcos, y refiere la participación de las mujeres maltesas en la defensa de la isla: «Quivi l'artigliaria, e l'archibugeria con i gridi di Turchi, e il rumor dell'armi dentro e di fuore unito con gli strilli delle donne, era cresciuto tanto, che era cosa di gran spavento, e mentre gli offensori, e i difensori, aitati fin dalle donne, si maneggiavano con grande ardore» (Roseo, 1581, f. 48v).

Este pasaje es citado también por Marinelli, no por casualidad, en el capítulo VII dedicado a la habilidad de las mujeres en la guerra («Delle donne nell'arte militare, e nel guerreggiare illustri e famose», donde se hace

<sup>26</sup> «Nella Cité la figura di Semiramide è vista soprattutto come la vedova eroica che sa governare e combattere con audacia» (Caraffi, 2004, 595).

<sup>27</sup> Cuya fuente puede rastrearse en la relación del asedio escrita por Balbi da Correggio (1567, 26v): «Embió tambien a mandar que todas las mugeres, niños, y viejos que avía en el fosso que se avía retirado allí de otros lugares que se passassen al Burgo, y que la gente que pudiesse pelear y trabajar, se quedasse, de modo que quando los turcos llegaron sobre Santelmo, avía ochocientos hombres dentro para pelear».

referencia también a Semíramis, f. 29r): «Ove rimangono le donne di Malta? Le quali in compagnia degli uomini guerreggiando, si portorno valorosamente, e fracassorno i Turchi, come dice Mambrin Roseo; e con gridi gli spaventorno» (*La nobiltà*, f. 31v).

Las citas de Marinelli a las obras de Roseo demuestran la recepción que tuvieron las palabras del autor de Fabriano. Sus mujeres, descritas a medio camino entre la tradición medieval y la modernidad cortesana, reflejan aquel cambio que también el dinámico círculo cultural europeo de la *querelle des femmes* comenzaba a mostrar al mundo a través de las obras de sus escritoras. Roseo, a mediados del siglo XVI, era sin duda muy consciente tanto del tipo de público al que debía dirigirse (por tanto, también al femenino) como de su rol como literato cortesano y, quizás incluso, como preceptor de una joven Clarice dell'Anguillara. El público femenino, como demuestra la obra de Lucrezia Marinelli, supo captar la modernidad de sus figuras femeninas, hasta el punto de apropiárselas en el seno del debate cultural sobre los sexos.

En conclusión, en sus novelas de caballerías, Mambrino Roseo manifiesta una evolución cultural de los paradigmas medievales que habían caracterizado a los personajes femeninos y los fija por escrito: las mujeres que describe reflejan, por tanto, esa tensión entre la Edad Media y el siglo XVI, entre tradición e innovación literaria, que la *querelle des femmes* seguiría promoviendo a lo largo del siglo siguiente. Mujeres que viajan (Aurora), que buscan justicia (Argenta, Lucila), que combaten (Rosaviva y las amazonas) y que defienden el trono (la reina Gridonia) son personajes nacidos de la tradición, pero que presentan rasgos más cortesanos, hasta el punto de convertirse en modelos virtuosos de conducta para las lectoras. Es posible afirmar que Roseo alcanzó su propósito didáctico y que sus palabras (las mujeres tal como las describía en sus novelas de caballería y en sus obras historiográficas) inspiraron al público adecuado, aquel que, armado de pluma y cultura, defendía el derecho a una mayor libertad femenina: Lucrezia Marinelli y sus lectoras.

## Bibliografía citada

- Inferno* = Alighieri, Dante, *La Divina Commedia. Inferno*, Milano, Istituto della Enciclopedia italiana / Mondadori, 2005.
- Aguilar Perdomo, María del Rosario, «Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles», *Voz y Letra: revista de literatura*, 15 (2004), pp. 3-24.
- Arte nuevo* = Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- Beltrán, 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 D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Língüísticos y Literarios, 2009, pp. 241-276.
- Bognolo, Anna, «I libros de caballerías tra la fine del Medioevo e la discussione cinquecentesca sul “romanzo”», en *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri, Atti del XVIII Convegno dell’AISPI*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 81-91. URL: <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/11/11\\_079.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/11/11_079.pdf)>.
- , «Vida y obra de Mambrino Roseo da Fabriano, autor de libros de caballerías», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 16 (2010), pp. 77-98. URL: <[https://www.ehumanista.ucsbs.edu/sites/se-cure.lsit.ucsbs.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/vol-ume16/5%20ehumanista%202016.bognolo.pdf](https://www.ehumanista.ucsbs.edu/sites/se-cure.lsit.ucsbs.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/vol-ume16/5%20ehumanista%202016.bognolo.pdf)> (cons. 10/06/2025).
- , «Di maliarde, profetesse e illusioniste. Le incantatrici dello *Sferamundi di Grecia*» en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, ed. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda, Como-Pavia, Ibis, 2011, pp. 485-499.
- , «Reti di libri, libri in rete. Libros de caballerías tra Italia e Spagna», *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*, Roma,

- AISPI Edizioni, 2018, pp. 91-106. URL: <[https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/bib\\_02/02\\_090.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/bib_02/02_090.pdf)> (cons. 10/06/2025).
- , «La aventura como final feliz. Los motivos de las mujeres agredidas en los libros de caballerías del Proyecto Mambrino», *eHumanista*, 58 (2024), pp. 102-117. URL: <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/8.ehum58.ss.bognolo.pdf>> (cons. 10/06/2025).
- Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII*, Madrid, Revista de occidente, 1955.
- Caraffi, Patrizia, «Christine de Pizan e la "Città delle Dame"», en *Lo Spazio Letterario. Il Medioevo Volgare*, ed. Piero Boitani, Mario Mancini y Alberto Varvaro, Roma, Salerno Editrice, 2004, vol. 4, pp. 573-596.
- Caravale, Giorgio, *Libri pericolosi. Censura e cultura italiana in età moderna*, Bari/Roma, Laterza, 2022.
- Da Correggio, Balbi, *La verdadera relación de todo lo que este año de M.D.LXV. ha sucedido en la Isla de Malta, dende antes que la armada del gran turco Solimán llegasse sobre ella, hasta la llegada del socorro postrero del poderosíssimo y catolico Rey de España don Phelipe nuestro señor segundo deste nombre. Recogida por Francisco Balbi de Correggio en todo el sitio Soldado*, Alcalá de Henares, Juan de Villanueva, 1567.
- Epifani, Maria Antonietta, «Semiramide: poliedro dal tragico destino», *Magazine Treccani. Lingua italiana* (2023), en línea. URL: <[https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/melodramma/2\\_Epifani.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/melodramma/2_Epifani.html)> (cons. 10/06/2025).
- Flor.* = Mambrino Roseo da Fabriano, *Il Cavallier Flortir [...]*, Venezia, Michele Tramezzino, 1554.
- Flor. II* = Mambrino Roseo da Fabriano, *Libro secondo del valoroso cavallier Flortir [...]*, Venezia, Michele Tramezzino, 1560.
- Fragnito, Gigliola, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, Mulino, 2019.

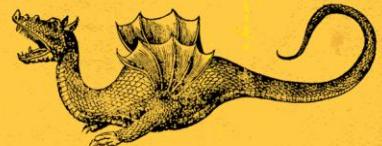
- Gholsorkhi, Shohreh, «Pari Khan Khanum: A Masterful Safavid Princess», *Iranian Studies*, 28 (1995), pp. 143-156.
- González, Lola, «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López, Burgos/La Rioja, Iberoamericana/Vervuert/Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, pp. 905-916.
- 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.
- La Nobiltà* = Marinelli, Lucrezia, *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, e mancamenti de gli huomini [...]*, Venezia, Giovan Battista Ciotti Senese, 1600.
- Lucía Megías, José Manuel y Emilio J. Sales Dasí, «Los personajes en los libros de caballerías», en *Libros de caballerías castellanos. 4. Personajes y geografía novelesca*, coord. Daniel Gutiérrez Trápaga, Valencia, Proyecto Parnaseo de la Universitat de València, 2021, pp. 5-38. URL: <<https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?id=Personajes>> (cons. 10/06/2025).
- Luna Mariscal, Karla Xiomara, «Hacia una tipología del personaje femenino en las historias caballerescas breves», en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: 25 años de la AHLM*, coord. Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012, pp. 601-611.
- Manzanilla Mancilla, Nashielli, «Construcción de la doncella guerrera en la primera parte del *Florisel de Niquea*», en *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, ed. Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas y Aurelio González, México D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2017, pp. 227-250.

- Marín Pina, María 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.
- , *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), 2011.
- Palm. II* = Mambrino Roseo da Fabriano, *Il secondo libro di Palmerino di Oliva* [...], Venezia, Michele Tramezzino, 1560.
- Pastor, Ludwig von, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo* [...]. *Volume VI: Storia dei papi nel periodo della Riforma e restaurazione cattolica: Giulio III, Marcello II e Paolo IV: (1550-1559)*, ed. Angelo Mercati, Roma, Desclée, 1927.
- Pizan, Christine de, *Le livre de la cité des dames*, ed. Thérèse Moreau y Eric Hicks, Paris, Stock, 1986.
- Platir* = *Platir*, ed. María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Plat. II* = Mambrino Roseo da Fabriano, *La seconda parte [...] di Platir*, Venezia, Michele Tramezzino, 1560.
- Plebani, Tiziana, *Le scritture delle donne in Europa. Pratiche quotidiane e ambizioni letterarie (secoli XIII-XX)*, Roma, Carocci, 2019.
- Prim. IV* = Mambrino Roseo da Fabriano, *La quarta parte del libro di Primalone* [...], Venezia, Michele Tramezzino, 1560.
- Prosperi, Adriano, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996.
- Repertorio Amadis di Gaula* = Bognolo, Anna, Giovanni Cara y Stefano Neri, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Repertorio Palmerino di Oliva* = Bognolo, Anna, Stefano Neri, Paola Bellomi y Federica Zoppi, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Palmerino d'Oliva*, Roma, Bulzoni, 2025.

- Roseo, Mambrino, *Institutione del prencipe christiano, di Mambrino Roseo*, Roma, Girolama Cartolari, 1543.
- , *La selva di varia lettione di Pietro Messia di Seviglia tradotta nella lingua italiana per Mambrino da Fabriano*, Venezia, Michele Tramezzino, 1544.
- , *Supplemento ouero quinto volume delle Historie del mondo, di m. Mambrino Roseo da Fabriano. Qual segue la terza parte da lui aggiunta alla notabile Historia di m. Giouanni Tarchagnota*, [1581], in Tarcagnota, Giovanni, *Delle historie del mondo [...]. Con la giunta del quinto volume, nuouamente posto in luce*, Venezia, eredi di Francesco e Michiel Tramezini, 1581.
- Sarmati, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un’analisi testuale*, Pisa, Giardini editori, 1996.
- Tippelskirch, Xenia von, *Sotto controllo. Letture femminili in Italia nella prima età moderna*, Roma, Viella, 2011.
- Trujillo, José Ramón, «Mujer y violencia en los libros de caballerías», *Edad de Oro*, 26 (2007), pp. 249-314. URL: <<https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2007-26>> (cons. 10/06/2025).
- Trujillo Maza, María Cecilia, «Los usos y gustos literarios de la aristocracia femenina a finales del siglo XVI», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, coord. Jimena Gamba Corradine y Francisco Bautista Pérez, San Millán de la Cogolla/Salamanca, Instituto Biblioteca Hispánica del Cilengua/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas/Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2010, pp. 783-791.
- Zoppi, Federica, «Aproximación al estudio de los motivos cómicos en los libros de caballerías: unos ejemplos de los *Palmerines* italianos», *Historias Fingidas*, 7 (2019), pp. 313-340. DOI: <<http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/95>> (cons. 06/06/2025).
- , «Risa y mujer: motivos de humorismo femenino en el ciclo de los *Palmerines*», *Historias Fingidas*, 8 (2020), pp. 223-255. DOI: <<http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/156>> (cons. 06/06/2025).

—, «El mito de Fedra en la literatura caballeresca: relectura de un paradigma mitológico femenino en el *Flortir* (1554) de Mambrino Roseo da Fabriano», *Atalaya*, 23 (2023), en línea. DOI: <<https://doi.org/10.4000/atalaya.6567>> (cons. 06/06/2025).





## Da Fanta-Ghirò persona bella a Leola. La presenza della *puella cum armis* nelle riscritture moderne di materia cavalleresca

Elisabetta Sarmati  
(La Sapienza, Università di Roma)

### Abstract

Nel presente articolo, dopo un *excursus* sulla presenza del motivo della *virgo bellatrix* nella narrativa folklorica e nei libri di cavalleria spagnoli, se ne studia la fortuna nelle due riscritture moderne di materia cavalleresca di Paloma Díaz-Mas, *El rapto del Santo Grial* e di Rosa Montero *Historia del rey Transparente*.  
Parole chiave: *virgo bellatrix*, folklore, materia cavalleresca, riscritture moderne.

In the present article, after an *excursus* on the presence of the *virgo bellatrix* motif in Spanish folkloric fiction and romances of chivalry, its fortune is studied in two modern rewritings of chivalric material: *El rapto del Santo Grial* by Paloma Díaz-Mas and in *Historia del rey Transparente* by Rosa Montero.  
Key words: *virgo bellatrix*, folklore, chivalric matter, modern rewritings.

§

## 1. Transizione alla democrazia e riscritture cavalleresche: una prospettiva al femminile.

Tra gli anni '80 del '900 e il primo quarto del nostro secolo si assiste alla ripresa della materia cavalleresca nei nomi di almeno quattro scrittrici di consolidata fama nel panorama letterario spagnolo contemporaneo. Si tratta, in ordine di nascita, di Ana María Matute (*Olvidado Rey Gudú*, 1996), Soledad Puértolas (*La rosa de plata*, 1999), Rosa Montero (*Historia del rey Transparente*, 2005) e Paloma Díaz-Mas (*El rapto del Santo Grial*, 1984)<sup>1</sup>. Fatta eccezione per Ana María Matute (Barcellona, 1925-2014), sono scrittrici che nascono tra la fine degli anni '40 (Soledad Puértolas, Zaragoza, 1947) e gli inizi degli anni '50 (Rosa Montero, Madrid, 1951; Paloma Díaz-Mas, Madrid, 1954), la cui produzione narrativa si proietta, perciò, oltre gli anni bui della dittatura<sup>2</sup>. Non è un caso quindi che, nelle loro ricreazioni cavalleresche, il modello eroico registri, non solo le speranze riposte nella transizione istituzionale, politica e sociale in atto nel paese, ma anche il *desencanto* per un processo di cambiamento problematico e per le «promesse mancate» della democrazia. Del riflesso di entrambe queste tensioni dà testimonianza Paloma Díaz-Mas in una retrospettiva pubblicata nel 2019, a venticinque anni di distanza dall'uscita del suo romanzo *El rapto*, intitolata significativamente *Cómo y por qué escribir una novela artúrica contemporánea* (Díaz-Mas, 2019). In questo contributo la scrittrice dà atto del sentimento di libertà a tutto campo che accompagnò la democratizzazione della vita spagnola e della vivacità del mondo editoriale degli anni della

<sup>1</sup> Per il corpus delle riscritture moderne dei libri di cavalleria si veda il portale *AmadissigloXX* all'indirizzo [amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it](http://amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it), risultato del progetto PRIN 2017 – Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale del Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR), intitolato *Mapping Chivalry: Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21<sup>st</sup> century: a Digital Approach*. Sul punto si veda Sarmati (2021, 2023, 2024).

<sup>2</sup> Rosa Montero esordisce con *Crónica del desamor* (1979), Soledad Puértolas con il racconto *El recorrido de los animales* (1975), mentre *El rapto del Santo Grial* è il primo romanzo pubblicato da Paloma Díaz-Mas, dopo l'opera teatrale, *La informante* (premio Ciudad de Toledo 1983) e il racconto *Tras las huellas de Artorius*, premio Cáceres narrativa breve 1984 (edito, però, solo nel 1989).

*movida* che, dopo l'onda lunga delle *novelas testimoniales*, permise a un romanzo neo-arturiano come *El rapto del Santo Grial* di arrivare finalista al I premio Herralde della casa editrice Anagrama<sup>3</sup>.

*El rapto del Santo Grial* fue la primera novela que publiqué, aunque no la primera que escribí. La fui creando a lo largo de cuatro años, desde 1978 hasta 1982 (es decir, cuando yo tenía entre 24 y 28 años). Por esa época yo era una joven universitaria que, una vez acabada la licenciatura, empezaba su formación como investigadora con una beca para hacer la tesis doctoral sobre literatura sefardí en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. En España corrían vientos de cambio. Tras la muerte, en 1975, del dictador Francisco Franco, se inició la llamada Transición política. Una etapa llena de zozobras, pero también de esperanzas y, sobre todo, de la ilusión de estrenar libertades individuales y colectivas que durante muchos años se nos habían hurtado. Era, también, una época en la que lo viejo ya no valía y lo nuevo estaba por construir. Esto era cierto también en el ámbito literario. Se sentía la necesidad de inventar una nueva literatura para la nueva sociedad que nacía; y el mercado literario estaba entonces, en España, tan desestructurado y era tan cambiante, tan inestable, como el resto de la sociedad. Eso tenía una ventaja: en ese momento, todo parecía posible, porque las posibilidades y las oportunidades estaban todavía por definir (Díaz-Mas, 2019, 9-10).

La chiave di genere con cui il paradigma cavalleresco è rivisitato in queste riscritture femminili culmina in *El rapto* nella ripresa della figura della fanciulla che combatte vestita da guerriero, motivo che, se si perde nella notte dei tempi, acquista in questo romanzo una valenza militante sulle questioni della violenza e dell'abuso di potere.

## 2. La fanciulla guerriero: dal folklore ai *libros de caballerías*

Sotto i tipi K1837 e H1578.1 del *Motif-Index of Folk-Literature* di Stith Thompson (Thompson, 1960), raccolti nelle rubriche *Donna che si traveste con*

---

<sup>3</sup> Il I premio Herralde fu vinto da Álvaro Pombo con *El héroe de las mansardas de Mansard*. Paloma Díaz-Mas lo otterrà nel 1992 con *El sueño de Venecia*.

*abiti maschili* (*Disguise of woman in man's clothes*) e *Test del sesso di una fanciulla che si traveste da uomo* (*Test of sex of girl masking as man*) sono registrati tre racconti sul motivo della fanciulla che si finge uomo celando la sua identità di genere per necessità o costrizione (muoversi con maggiore sicurezza fuori dal recinto domestico; soccorrere il padre che non ha figli maschi da mandare in guerra –in alcuni casi obbedire alla sua richiesta–, etc.), od anche aspirazione (la fanciulla si sente stretta nei panni femminili e aspira a compiti più virili)<sup>4</sup>. Le tre favole, che sono nell'ordine: *Is it a Girl? Is it a Boy?*, attestata come appartenente al folklore ellenico; *Girl pretended to be a boy*, di origine rumena, e l'italiana *Fanta-Ghirò persona bella* (*Fanta-Ghirò the Beautiful* nel titolo di Thompson), fondono il motivo del vecchio re che, avendo solo figlie femmine, non sa chi mandare in sua vece in difesa del suo regno minacciato da un feroce sovrano confinante (con la variante dell'imperatore che gli muoverà guerra se non avrà a servizio uno dei suoi figli), a quello di una delle figlie, in genere la più piccola, coraggiosa e risoluta che, indossata l'armatura per fingersi un guerriero (in soccorso del padre, come detto, ma talora anche del fratello), è sottoposta a una serie di prove volte a saggiare la sua vera identità di genere. Un passo esemplificativo tratto proprio dalla nota favola popolare italiana *Fanta-Ghirò*, può chiarire meglio lo schema narrativo di base:

Quando arrivarono al Palazzo, il Re corse da sua madre e le riferì in fretta e furia del guerriero che comandava l'esercito avversario. Gridava quasi, preso dalla passione che sentiva nel cuore: *Fantaghirò, persona bella, Ha occhi neri e parole dolci, O mamma mia, mi pare una donzella*. Disse la madre: «Portalo nella stanza delle armi. Se è veramente una donna, non le guarderà e non vorrà certo toccarle». Il Re seguì quel saggio consiglio, ma con scarsi risultati. Infatti, Fantaghirò staccò le

<sup>4</sup> È possibile consultare l'indice di motivi di Stith Thompson al link <https://libraryguides.missouri.edu/c.php?g=1039894&p=7609090> (Libraries – University of Missouri), nel quale i *Thompson Motifs* (T), e le classificazioni AT (Aarne-Thompson) e ATU (Aarne-Thompson-Uther) sono messe a confronto. Nel sistema ATU il motivo della fanciulla che si traveste da uomo è catalogato sotto il tipo 514 *The Shift of Sex*: «A king who has only (three) daughters must send a son to war (needs a son for other reasons). The daughters ask to be allowed to pretend to be men, but only the youngest passes tests which her father sets. He gives her magic objects (a horse) and she goes to the war» (Uther, 2011, 301).

spade dal muro e si mise a provarle una a una, maneggiandole con grande destrezza, come avrebbe fatto un uomo. Poi prese le pistole e gli schioppi, e provò anche quelli, per vedere come si caricavano e se sparavano a dovere. Il re tornò dalla madre tutto trafelato, con il cuore che gli faceva tappete tappete per la passione, e le disse «Si è comportato da uomo. Io però sono sempre della stessa idea: *Fantaghirò, persona bella, Ha occhi neri e parole dolci, O mamma mia, mi pare una donzella*». La madre ci pensò su qualche istante. Poi, commossa dalla disperazione del figlio disse: «Invita il nostro ospite a pranzo. Se prende il pane e l'appoggia al petto per tagliarlo, è sicuramente una donna. Se invece lo taglia tenendolo per aria è certo un uomo, e tu hai perso la testa per niente». Anche quella prova andò bene per Fantaghirò. Infatti, la Principessa tagliò il pane a mezz'aria, con un gesto da guerriero. Eppure il Re non era ancora convinto. Tornò dunque da sua madre, tutto sconsolato, e le disse: «Ha fatto il contrario di una donna. Io, però, sono sempre della medesima idea: *Fantaghirò, persona bella, Ha occhi neri e parole dolci, O mamma mia, mi pare una donzella*». Disse la madre: «Mi sembri matto. Ma se hai quest'idea fissa, ti conviene fare una terza prova. Prega il nostro ospite di trascorrere una notte nel tuo letto. Se è una ragazza, ti dirà sicuramente di no». Il Re andò subito a trovare Fantaghirò e le disse: «Se vuoi farmi felice, vieni a dormire nel mio letto». «Farebbe piacere anche a me, Maestà», rispose Fantaghirò. «Se lei vuole, stasera si dormirà assieme». Prima di mettersi a letto cenarono insieme. La bottiglia di vino destinata a Fantaghirò conteneva un potente sonnifero che avrebbe dovuto far addormentare la ragazza. Ma lei, furba, non ne bevve nemmeno un sorso. Quando ebbero finita la cena, un attimo prima di andare a letto, disse: «Facciamo un brindisi, prima di coricarci». Si scambiarono un bacio, si presero a braccetto, e intanto Fantaghirò cantava: Bevi, su, compagno, Sennò t'ammazzerò. Il Re rispondeva: Non m'ammazzare, compagno, perché io berrò! E intanto bevevo, senza accorgersene, dalla bottiglia che conteneva il sonnifero. Sicché, quando arrivò in camera sua, si buttò sul letto vestito com'era. Gli bastarono pochi istanti per addormentarsi, che russava come un animale. Al risveglio, il mattino dopo, il Re vide Fantaghirò già in piedi, con l'uniforme da dragone già addosso. Non avrebbe più potuto dire se era donna, o uomo (Calvino, 2020, 324-326)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Raccolta a fine Ottocento da Gherardo Nerucci nelle sue *Sessanta novelle popolari montalesi* (Fantaghirò è la XVIII novella) «da Luisa vedova Ginanni» (1880, 239-244) ed inclusa, con il n. 69, da Italo Calvino nella sua riscrittura delle *Fiabe italiane*, da cui qui si cita (2020, 322-326). Come mi fa notare Marina Sanfilippo, i finali della versione di Nerucci e di Calvino (che, in nota, riporta come sua fonte Nerucci)

García Surralés (1989, 15), oltre ad aggiungere ai racconti registrati da Thompson sul tema della fanciulla travestita da uomo (di cui il tema della *virgo bellatrix* è solo una delle possibili declinazioni), le note favole *I dodici cacciatori* dei Fratelli Grimm e *Vassilissa la bella*, appartenente al folklore russo, ricorda il racconto appartenente al patrimonio popolare spagnolo, raccolto nella compilazione di Aurelio M. Espinosa (1946, I, n. 146, 350-352): *La ahijada de San Pedro*<sup>6</sup>.

Se nella gran parte delle versioni, compresa quella proposta da *Fanta-Ghirò*, la *doncella* si sposa con il pretendente che ne aveva intuito la sua vera natura di donna, non mancano anche varianti inattese, se non sorprendenti, come quelle presenti nel racconto greco *Girl who pretended to be a boy*<sup>7</sup> e nello spagnolo *El oricuerno*<sup>8</sup>, nei quali alla fine, per effetto di una magia, la fanciulla (non sempre guerriera), con risvolti *queer*, mantiene quelle sembianze maschili che pare aver sempre desiderato. Si riportano i due finali:

---

divergono significativamente nel destino di Fanta-Ghirò e nel suo processo di *empowerment*. Se in Nerucci, dopo aver sposato il re nemico ed essere diventata regina, Fanta-Ghirò, nonostante sia la più piccola delle figlie, riceve in eredità anche il regno del padre, in Calvino è il re nemico, ora marito di Fanta-Ghirò, ad avere in lascito il regno dal suocero. Riporto le versioni dei due finali: «E lì tra di loro disser tante parole, che la conclusione fu la pace tra que' du' Re e lo sposalizio di Fanta-Ghirò con il Re dapprima nemico. Sicché lui la menò via con seco al palazzo nel su' Regno, e quando poi moritte il babbo di Fanta-Ghirò, lei ebbe in redagione tutto il Regno di su' padre» (Nerucci, 1880, 244). «Si celebrarono le nozze, i due Re celebrarono la pace e quando il Re suocero morì lasciò tutto al re genero, e Fanta-Ghirò persona bella divenne regina dei due regni» (Calvino, 2020, 326).

<sup>6</sup> La tradizione popolare e colta del motivo della vergine guerriera è assai vasta e appartiene al patrimonio narrativo mondiale; Vasvári (2006, 94) ricorda la leggendaria figura di Mu Lan appartenente al folklore cinese. Per l'Italia Calvino (2020, 951-952), oltre a rinviare ai repertori regionali del racconto folklorico, fa riferimento anche alla versione del motivo del *sexuality test* presente nel *Pentamerone* di Basile (cfr. Belluccia, III, 6), nel quale Belluccia, la più giovane di sette sorelle, si fa uomo per obbedire al padre, che non ha figli maschi e se ne vergogna.

<sup>7</sup> Il testo di *The girl who pretended to be a boy* si trova in *The Violet Fairy Book* di Andrew Lang consultabile al link <https://www.gutenberg.org/cache/epub/641/pg641-images.html>. Andrew Lang, scrittore e folclorista scozzese pubblicò, tra il 1889 e il 1920, i *Fairy Books* una collana di 12 libri di favole appartenenti al patrimonio popolare europeo. Ogni volume è contraddistinto da un colore, motivo per il quale la serie ha preso anche il nome di «I libri colorati».

<sup>8</sup> Espinosa (I, n. 155, 378-380) e Camarena e Chevalier (1995, 431-435).

El ermitaño [rezó] para que si [la doncella guerrero] era un hombre, podría convertirse en una mujer; y si fuere mujer, que se haga varón. En cualquier caso, pensó que el castigo sería severo.

Pero los castigos son cosas en las que la gente no siempre está de acuerdo, y cuando *la princesa de repente sintió que realmente era el hombre que había pretendido ser, se alegró mucho, y si el ermitaño hubiera estado a su alcance, se lo habría agradecido de corazón*<sup>9</sup>.

Y ya dijo el padre: - Ahora vamos a caza y luego a los baños de río, que si Carlos es mujer no se ha de querer bañar.

Y salieron todos a la caza y después fueron a comer. Y después de comer dijo el padre a los caballeros: - Ahora a los baños, a bañarnos al río.

Y entonces dijo Carlos: - Espéreme un poco, que yo tengo que ir a hacer mi necesidá.

Conque se fue solo y se sentó en un canto muy triste, cuando vio venir un bicho con unas astas muy largas. Y se acercó y le dijo que se desnudara. Y se desnudó, y el bicho que era el oricuerno, le hizo una cruz con el cuerno sobre el empeine y al momento la moza se volvió hombre [...] Conque ya todos vieron que no era mujer (Camarena e Chevalier, 1995, 434).

Come è noto, il tema della fanciulla-guerriero animò anche le ballate tradizionali di area europea (ma anche extra-europea<sup>10</sup>), con probabile centro di irradiazione nel sud della Francia, da dove la figura de *La fille-soldat*<sup>11</sup> si propagò, con numerose varianti e contaminazioni, nell'Italia del Nord<sup>12</sup>, in Spagna e Portogallo, paesi che ne propongono una versione più vicina alle narrazioni folcloriche.

<sup>9</sup> Per la versione spagnola di *The girl who pretended to be a boy*, dal titolo *La niña que fingió ser niño*, cfr. <https://sites.google.com/view/educarenlaesperanza/cuentos/andrew-y-nora-lang/el-libro-de-hadas-violeta>, da cui qui si cita. La traduzione italiana, intitolata *Il libro viola della fiaba, mostri buoni e cattivi, morti riconoscenti, la morte, il diavolo, lupi, orchi e draghi*, è a cura di Francesca Lazzarato (*Il libro viola*, 1988).

<sup>10</sup> Sull'origine di questa ballata la critica si è espressa diversamente, rimando a García Surrallés (1989, 6). La sua presenza e diffusione sono attestate anche fuori dall'Europa. Scriveva già Menéndez Pidal (1980, 202): «Lo conocen igualmente los judíos de Tánger y de todo Marruecos, así como los de Hungría, Serbia, Grecia, Constantinopla, Asia Menor y Palestina». Sui numerosi punti di convergenza tra il racconto popolare e il *Romancero*, si veda Lida (1976, 44-46) ed anche Delpech (1986).

<sup>11</sup> In cui la versione de *La guerriera* raccolta da Costantino Nigra pare avere una stretta derivazione dalla tradizione francese de *La fille-soldat*, ove però si attesta la lezione della ragazza che va in guerra per seguire l'innamorato che non l'ama.

<sup>12</sup> Costantino Nigra ne raccolse le lezioni piemontesi nel suo *Canti popolari del Piemonte* (1888).

Fu Menéndez Pidal, che aveva raccolto oltre un centinaio di versioni moderne del *romance* *La doncella guerrera*, ad indicare, pure in assenza di testimoni antichi, una sua probabile circolazione in Spagna risalente almeno al XVI secolo. Menéndez Pidal, per la datazione, si basava sulla presenza dei versi iniziali de *La doncella* nell'*Aulegraphia* del commediografo portoghese Jorge Ferreira de Vasconcelos ed anche nel *Zemirot Yisrael*, opera del sefardita Ben Mosé Najara (1555?-1625?)<sup>13</sup>. Riporto lo schema de *La doncella guerrera* come proposto da García Surrallés nelle due versioni circolanti (una più corta e una più elaborata con il tradizionale *test of sex* assente nella prima) (García Surrallés, 1989, 8). Nella versione breve:

- 1) un vecchio cavaliere, nell'imminenza di una guerra, maledice sua moglie per averle dato solo figlie (in genere nel numero di sette) e nessun figlio maschio da mandare al suo posto.
- 2) La figlia più piccola, che è anche la più coraggiosa, si fa avanti.
- 3) Di fronte alle riserve del padre (tutti si accorgeranno che è una donna), la figlia dice che si travestirà da guerriero (fascerà il seno per occultarlo, esporrà al sole le sue bianche mani perché diventino scure come quelle di un uomo, etc.).
- 4) Durante un combattimento la *virgo bellatrix* perde l'elmo; la folta chioma di capelli le ricade, così, sulle spalle, rivelando a tutti che, sotto l'armatura, si nasconde, in realtà, una bellissima fanciulla.
- 5) Il figlio del re se ne innamora e la sposa.

Nella versione lunga il finale è articolato nelle varie prove volte a smascherare l'identità di genere della fanciulla:

- 1) Il principe confessa a sua madre di credere che il giovane cavaliere, dal quale si sente attratto, sia una fanciulla.

---

<sup>13</sup> Cfr. Menéndez Pidal (1944-1945, 243 e 438). I versi presenti nell'*Aulegraphia* (atto III, scena I) sono: «Pregonadas son las guerras / de Francia contra Aragone / ¡Cómo las haría triste / viejo, cano y pecador!». Nel *Zemirot* se ne ripropone solo il primo verso. Sul punto si rimanda a García Surrallés (1989, 6).

- 2) La madre lo consiglia di sottoporlo a una serie di prove che ne sveleranno la vera identità.
- 3) La fanciulla riesce sempre a superarle, tranne quando il principe la invita a fare un bagno nel fiume.
- 4) Per evitare di essere scoperta, la *doncella* fugge e torna da suo padre.
- 5) Il principe la insegue e la chiede in sposa.

Oggi il progetto *Corpus de Literatura Oral* (CLO) dell'Università di Jaén dà ancora testimonianza della sopravvivenza del *romance* in numerose versioni registrate da vari informatori dei nostri giorni<sup>14</sup>.

Dobbiamo a Marín Pina, invece, lo studio del motivo della *doncella en figura varonil* nei libri di cavalleria spagnoli del XVI secolo (1989, 86). A differenza del personaggio dell'amazzone, pure presente in molti esemplari del genere<sup>15</sup>, i cui vestiti succinti ne esaltano oltremodo l'avvenenza, la *puella cum armis* occulta i propri attributi femminili e pratica la cavalleria solo accidentalmente e spesso per amore. Cavalieri che si rivelano essere, in realtà, dame *fermosas y ricamente guarnidas*<sup>16</sup> sono presenti già nei primi esemplari della narrativa cavalleresca *aurisecular*. Dopo il *Primaleón* (1512), secondo libro del ciclo palmeriniano, e il *Polindo* (1526), nei quali la *doncella-caballero* fa timidamente capolino in margine al racconto, saranno Feliciano de Silva nel suo *Amadís de Grecia* (1530)<sup>17</sup> e l'anonimo autore del *Platir* (1533) a fare della donna guerriero, sul modello della Bradamante arioste-

<sup>14</sup> Cfr. *Corpus de Literatura Oral* (CLO) del Departamento de Filología Española (Facultad de Humanidades) Universidad de Jaén, [https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/farchivo?search\\_api\\_fulltext=doncella%20guerrera&f%5B0%5D=categoría%3A42](https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/farchivo?search_api_fulltext=doncella%20guerrera&f%5B0%5D=categoría%3A42).

<sup>15</sup> Il personaggio dell'amazzone ebbe grande successo nei libri di cavalleria spagnola a partire dalle *Sergas de Esplandián*, cfr. Marín Pina (1989). È probabile che alla ripresa ed al successo del mito contribuisse anche la recente scoperta nel Nuovo Mondo di una popolazione di indigene guerriero, in cui gli scopritori credettero di riconoscere le mitiche figure della letteratura classica.

<sup>16</sup> Stilema che ricorre ripetutamente nei libri di cavalleria. Si veda, solo nel *Primaleón* (1998), cap. xxxiii, 70; cap. xxxviii, 80-81; cap. lxxix, 172; cap. clx, 395; cap. cxxxvii, 333.

<sup>17</sup> Nell'*Amadís de Grecia* è l'infanta Gradafilea che, innamorata del re Lisuarte, combatte al suo posto, vestita di «armas bermejas» e si fa suo scudiero, cfr. Marín Pina (1989, 89)

sca, un personaggio di maggiore interesse e respiro, al punto da annunciarlo, sin dal prologo dell'opera<sup>18</sup>, come richiamo indirizzato a un pubblico femminile presso il quale la letteratura cavalleresca godeva di particolare apprezzamento. Scrive sempre Marín Pina:

Muchos escritores son conscientes de la extraordinaria acogida que sus obras tenían entre el público femenino y no dudan en aprovecharlo de distinta manera. Algunos les dedican sus creaciones y se ocupan de señalarles los pasajes o los contenidos de los mismos que más puedan interesarles. El autor del *Platir*. brinda su obra a su mecenas Pedro Álvarez Osorio y a su esposa, doña María Pimentel, y en su prólogo apunta ya que la Marquesa gustará de las bizarras hazañas de Florinda, que toma el hábito de caballero y protagoniza diversas aventuras en busca de su enamorado (1991, 141)<sup>19</sup>.

Sarà, tuttavia, nel *Cristalián de España* che il protagonismo femminile acquista, nelle parole di Donatella Gagliardi (2004, 131), una «preeminencia sorprendente». Pubblicato a Valladolid nel 1545 da Juan de Villaquirán, il *Cristalián* è, ad oggi, l'unico libro di cavalleria che sia giunto a noi ascrivibile, senza margini di dubbio, a una donna<sup>20</sup>, la dama *vallisoletana* Beatriz Bernal, sul cui profilo biografico, grazie anche a recenti acquisizioni documentarie, è stata fatta maggiore luce (Gagliardi, 2004, 5-27 e 2011). Nella ricca galleria di personaggi femminili che popola il *Cristalián* è la infanta Minerva che, come l'omonima divinità romana, pratica la cavalleria non

<sup>18</sup> «Cuanto más que la historia es muy apazible y los ejemplos muy provechosos, así de varones como de notables mujeres que se señalaron en el esfuerzo de como fue aquella heroica mujer Florinda, hija del rey Tarnaes, Rey de Lacedemonia, todo para doctrina y passatiempo de todos», *Platir* (1997, 4). Per la presenza del tema della *virgo bellatrix* nei preliminari dei libri di cavalleria (inclusi frontespizio e *portada*) Marín Pina (1989, 81, n. 1) ricorda anche l'*Espejo de Príncipes y Caballeros* e il *Lidamarte de Armenia* e Lucía Megías (1998).

<sup>19</sup> Sulle lettrici nel sec. XVI e sul pubblico femminile dei libri di cavalleria si veda anche Cátedra; Rojo Vega (2004) e Del Bosque (2014).

<sup>20</sup> Che il *Palmerín de Oliva* e il *Primaleón* possano essere di autorialità femminile (come indicato nei paratesti delle due opere) rimane, infatti, ancora questione controversa. Gagliardi (2004) fa il punto sulla questione. Per un'indagine estensiva del motivo della *doncella guerrera* nei libri di cavalleria spagnoli si consiglia la consultazione di MeMoRam. *Base de datos de motivos caballerescos*, cfr. <https://memoram.mappingchi-valry.dlls.univr.it/>.

per amore, ma per inclinazione naturale, come lei stessa confessa<sup>21</sup> e la rilevanza che acquista nel corso della storia «acaba concretándose en el papel de protagonista absoluta que Beatriz Bernal quiso otorgarle» (Gagliardi, 2004, 138). Montserrat Piera (2010, 79-80) arriva a sostenere che, nel *Cristalián*, la *virgo bellatrix* Minerva non solo occupa a pieno titolo lo spazio discorsivo del maschile cavalleresco, ma che la sua «actuación contribuye veladamente a socavar el paradigma masculinista en que se basa la historia caballeresca y, por consiguiente, feminiza a Cristalián». Nel ridefinire l'*ethos* maschile, prosegue Piera applicando un approccio di genere all'opera della Bernal, «la doncella emascula o castra simbólicamente al caballero protagonista relegándolo a un papel subordinado o, por lo menos, a una posición paralela a la de la arrojada dama guerrera».

### **3. La doncella guerrero in *El rapto del santo Grial* di Paloma Díaz-Mas e nella *Historia del Rey Transparente* di Rosa Montero tra *Me Too* e fine-vita**

#### **3.1. El rapto del santo Grial tra tradizione e innovazione**

Come opportunamente scrive Francesco Zambon (2005, 13), il tema graaliano, lungi dall'essere rimasto confinato nella letteratura medievale, ha mantenuto nel corso dei secoli un «rapporto profondo [con] la forma romanzo». Nella sua prima apparizione letteraria che risale, come è ben

---

<sup>21</sup> «Los dioses repartieron en mí tanta parte de buena ventura, que hasta hoy no he hallado caballero que contra mí mucho en batalla pudiese durar» (*Don Cristalián de España*, p. 468).

noto, al poema incompiuto di Chrétien<sup>22</sup>, oggetto di numerose continuazioni in verso e in prosa già a partire dal XIII secolo<sup>23</sup>, il Graal è un semplice recipiente splendente che contiene le ostie di cui si nutre il re Pescatore. Piatto o vaso, a quest'altezza del suo cammino nella letteratura medievale, il Graal è ancora scevro di quelle esplicite risonanze mistico-esoteriche<sup>24</sup> che acquisirà, invece, più chiaramente nel suo lungo viaggio artistico, a partire dalla cosiddetta Trilogia del borgognone Robert de Boron (XIII secolo), nella quale per la prima volta il recipiente presente nell'opera di Chrétien diviene esplicitamente il calice usato da Cristo nell'Ultima Cena, in cui, poi, Giuseppe di Arimatea raccoglierà il suo sangue<sup>25</sup>. Come è noto, nei cicli della Vulgata e della Post Vulgata<sup>26</sup>, la ricerca del Graal prosegue nella prospettiva trascendentale inaugurata da Boron, che caratterizza l'azione cavalleresca o *quête* dei tre cavalieri eletti: Boort, Galaad e Perceval. Galaad e Perceval, una volta contemplato il mistero del Sacro Vaso, muoiono e il Graal viene assunto in cielo da una mano divina, mentre Boort torna alla corte di re Artù per raccontare quanto è avvenuto.

---

<sup>22</sup> Si parla qui di «apparizione letteraria», perché, come è risaputo, nel suo *Perceval ou le conte du Graal*, Chrétien rielaborò antiche leggende appartenenti al folklore celtico. Sulle fonti celtiche del Graal si rimanda a Marx (1952), Frappier (1977) e Loomis (1963).

<sup>23</sup> Nel corso del 1200, dopo la morte di Chrétien, attivo verso la fine del XII secolo, la storia del Graal è stata ripresa in quattro diverse continuazioni in versi. In prosa è il ciclo vulgato del *Lancelot-Graal* (datazione tra il 1215 e il 1235) ad essere considerato una delle fonti più complete e importanti per la letteratura arturiana delle epoche successive. La *Demande del Santo Grial* castigliana, derivata da una versione francese perduta, conservata nelle due edizioni anonime di Toledo (Juan de Villaquirán, 1515) e Sevilla (Juan Varela, 1535), costituisce, insieme al *Tristán de Leonís*, a *El baladío del sabio Merlin* e al *Lanzarote de Lago*, uno degli esemplari della serie dei testi arturiani in castigliano.

<sup>24</sup> Zambon (2023, 146) ricorda tuttavia che, già nel poema di Chrétien, il piatto/Graal contiene un'ostia (unico cibo di cui, da quindici anni, si nutre il Re Pescatore), e che il romanzo di Chrétien de Troyes inaugura già «una sistematica opera di cristianizzazione di queste leggende celtiche», perché «pur apprendo nel corso di un fastoso banchetto [...] il Graal contiene un'ostia e, se non è ancora il Santo Graal, è però già definito una "sainte choose"». «Benché la cristianizzazione del sostrato mitologico tenda ad accentuarsi nei testi successivi del "ciclo", sfociando in quel vero e proprio "romanzo mistico" che è la *Quête del Saint Graal*, anche in essi continuano ad affiorare, qua e là, numerosi elementi non cristiani, che dimostrano come il poeta della Champagne non sia stato la sola fonte del mito e come la saldatura fra elementi celtici e cristiani abbia cominciato a prodursi già prima di lui» (*ibid.*).

<sup>25</sup> Sul ciclo medievale del *Graal*, si rimanda ancora Zambon (2023, 137-169).

<sup>26</sup> Il ciclo vulgato del *Lancelot-Graal* è costituito da *l'Estoire del Saint Graal*, il *Merlin*, il *Lancelot*, la *Quête del Saint Graal* e *La Mort Artu*. Il ciclo della Post-Vulgata, così chiamato per indicare la sua posteriorità rispetto a quello della Vulgata (come oggi è sostenuto dalla maggior parte della critica), si compone di: *l'Estoire del Graal*, *l'Estoire de Merlin*, e della *Quête del Santo Graal*.

Il romanzo *El rapto del santo Grial* di Paloma Díaz-Mas può essere ritenuto, a tutti gli effetti, uno degli esiti più recenti e di maggiore forza «sovversiva» di quello che Zambon chiama «ciclo moderno» del Graal, che, riportato in auge nella seconda metà del XIX secolo dalla trilogia wagneriana di tema arturiano, si proietta sino ai nostri giorni in opere poetiche, narrative, teatrali e cinematografiche, sia a carattere serio che parodico<sup>27</sup>. Nella sua ripresa del Graal, Díaz-Mas non si rifà, infatti, alle ricreazioni del mito di impronta spiritualistica (prevaleenti nel corso del suo itinerario narrativo), ma trae ispirazione invece, come dichiarato esplicitamente, dalla sua fonte primigenia<sup>28</sup>, che interpreta da una prospettiva totalmente laica, irriverente e dissacrante<sup>29</sup>. D'altra parte, come dichiarerà in un'intervista rilasciata due anni dopo l'uscita de *El rapto*, dalla sua prospettiva «escribir sobre Medioevo es solo una forma irónica de escribir sobre actualidad» (Díaz-Mas, 1986, 21).

In *El rapto*, come in altre riprese moderne del ciclo bretone<sup>30</sup>, il leggendario universo arturiano mostra gli evidenti segni lasciati dal tempo sui

<sup>27</sup> Dopo la fortunata stagione medievale, è con i drammi musicali Richard Wagner (soprattutto con i suoi *Lohengrin*, 1850 e *Parsifal*, 1882) che, non solo il mito del *Graal* rinasce, ma vive un vero e proprio *revival*. Nel «ciclo moderno del Graal», Zambon (2023, 345-372) colloca e studia, a pieno titolo, due parodie romanzesche di area italiana: il *Cavaliere inesistente* (1959) di Italo Calvino e il *Pendolo di Foucault* (1988) di Umberto Eco.

<sup>28</sup> «La leyenda del rey Arturo y sus caballeros me había fascinado en mis años de estudiante, en gran medida gracias a una buena profesora de francés en la especialidad de Filología Románica, que estudié en la Universidad Complutense. Se llamaba Mercedes Rolland y, una vez acabada la licenciatura, nunca más volví a saber de ella; pero jamás le podré agradecer lo suficiente que me hiciese leer, en traducción al castellano, varias obras de Chrétien de Troyes, el poeta francés del siglo XII que perteneció a la corte de María de Francia y que escribió varias narraciones caballerescas en verso sobre la historia del Grial. Aunque mi novela no podía ser (¡qué más quisiera!) como las de Chrétien de Troyes. Para desarrollar la historia que quería contar, yo tenía que buscar un lenguaje y unos motivos literarios que hicieran la trama creíble y accesible para los lectores contemporáneos; es decir, a los lectores como yo. Los encontré en la literatura que mejor conocía y que más había leído. El bastidor sobre el que tejer la trama me lo ofrecieron, como ya he dicho, el mundo artúrico y caballeresco de la narrativa medieval, sobre todo del *roman francés en verso*» (Díaz-Mas, 2019, 12).

<sup>29</sup> Per la sua riscrittura dell'*Erec et Enide* di Chrétien, anche Manuel Vázquez Montalbán (2002) si richiama alla lettura del romanzo del poeta francese avvenuta durante i suoi anni universitari, cfr. Ros (2002).

<sup>30</sup> Si veda, in particolare, il *Merlín e familia* di Àlvaro Cunqueiro (2003, 18) dove un anziano Merlino e una Ginevra oramai «más bien gorda» si sono ritirati nelle immaginarie terre galiziane di Miranda, nel cuore della selva de Esmelle, vicino a Mondoñedo, riflesso della mitica Brocelandia. Sulla fortuna della letteratura arturiana in Spagna in epoca moderna e contemporanea si veda almeno Zarandona Fernández (2011-2012).

suoi personaggi e sul loro mondo: a dei cavalieri oramai *entrados en años*, Artú, un re anch'egli invecchiato e incline alla commozione –«[sus] ojos [eran] empañados de lágrimas: el rey era anciano y estas cosas le sucedían» (Díaz-Mas, 2014, 10)–, affida l'ultima e definitiva missione: quel *Graal*, dietro il quale avevano consumato la loro giovinezza è ora a portata di mano: cento fanciulle lo custodiscono nel castello di Acabarás in attesa che i «caballeros de la Mesa Redonda fuesen a recogerlo» (Díaz-Mas, 2014, 11). Contro ogni aspettativa, la notizia del ritrovamento del Santo Vaso è, però, accolta senza entusiasmo, perché il suo rinvenimento sancirà anche la fine della civiltà eroica e il tramonto definitivo del tempo dell'avventura. «Nada hay más triste que no tener un ideal por el que luchar y una meta inalcanzable que perseguir» (Díaz-Mas, 2014, 26), confida Artú a Pelinor, il più giovane e coraggioso dei cavalieri della sua corte, al quale assegna, perciò, il compito di ostacolare i suoi compagni nella ricerca. La stessa Díaz-Mas pone l'accento sulla vena nostalgica che percorre tutto il racconto, rimarcando il carattere «disincantato» di questa sua ricreazione giovanile, nella quale il *Graal* non è più il simbolo di uno stato ineffabile legato all'esperienza mistica di contemplazione del divino, quanto piuttosto la rappresentazione di una *quête* interminabile che, proprio perché destinata al fallimento, innesca il perenne rinnovarsi del desiderio e della ricerca di verità:

la historia está, de principio a fin, impregnada de una melancolía muy propia de nuestra época incierta e insatisfecha, muy contemporánea: la melancolía de los caballeros obligados por Arturo a ir en busca de un Santo Grial que por primera vez tienen al alcance de su mano, pero cuyo rescate supondrá el fin de su mundo, de los ideales por los que han luchado; la melancolía del propio Arturo que, consciente de la situación, manda a unos caballeros a rescatar el Gral y, a escondidas, a otros para que se lo impidan (Díaz-Mas, 2014, 13).

*El rapto* si allontana dai suoi modelli<sup>31</sup> anche attraverso il distanziamento parodico che qui, come altrove, permette di far affiorare la relazione esistente tra discorso e potere. Il finale, volto a rifunzionalizzare e,

---

<sup>31</sup> «Desvía de sus fuentes», scrive Macklin (2010, 188).

implicitamente, denunciare, attraverso un processo di demistificazione, la lettura di un simbolo che si era andato caricando di significati vieppiù misteriosi e occulti, non può esser più emblematico. Nell'epilogo del romanzo i tre cavalieri ai quali Artù ha affidato la missione di riscattare il Graal (Lancillotto, Perceval e il Caballero de Morado, nome d'elezione dalla *virgo bellatrix* di Paloma Díaz-Mas), muoiono senza essere giunti alla meta. Su di loro ha la meglio un rozzo contadino, che –come il Sancho di Cervantes di fronte ai mulini a vento<sup>32</sup>–, vede il *Graal* per quello che è, non una reliquia, ma prosaicamente un «plato todo de oro [con] engastados[s] rubíes, zafiros y esmeraldas» (Díaz-Mas, 2014, 39). E spinto dal desiderio di assicurarsi sia il lauto bottino che di godere delle sue guardiane, raggiunge il Castillo de Acabarás, seduce e ingravida le cento vergini e, portando con sé la Sacra Coppa –nascosta in un sacco di farina– e le sue custodi, parte per l'Oriente, «camino de Turquía [...] hacia tierra de infieles», perché lì è ammessa la poligamia<sup>33</sup>, smentendo così ogni aspettativa di avvento di un nuovo messianesimo attribuito al ritrovamento del mitico recipiente.

Anche il motivo della «muchacha que se viste de hombre para ir a la guerra» (Díaz-Mas, 2019, 13) si carica in questa riscrittura arturiana di si-

<sup>32</sup> La scrittrice dichiarò che l'opera di Cervantes costituisce una delle sue principali fonti d'ispirazione, cfr. Díaz-Mas (2003).

<sup>33</sup> L'episodio finale delle cento donzelle ingrävate dal Caballero de la Verde Oliva trae spunto da una canzone sefardita: «El embarazo de cien doncellas que custodian el Grial en el castillo de Acabarás se debe a que “alguna mala yerba debimos pisar en uno de nuestros paseos por la campiña, o tal vez bebimos de alguna fuente embrujada”: dos motivos folklóricos –el de la fuente fecundante y el de la hierba que deja embarazada a la mujer que la pisa– que aparecen en romances y canciones populares. La aparición del Caballero de la Verde Oliva “malo” y bestial ante las doncellas se inspira en una canción tradicional obscena de los sefardíes de Marruecos, el *Paípero* (deformación de *Fray Pedro*) en la que el personaje principal se presenta ante unas doncellas «con las manitas juntas y afuera el cordón» y ellas lo acogen entusiasmadas: «con peso de plata / pesáronselo. / Más de veinte arrobas / en el peso dio» hasta que al final acaban «ciento veinte cunas / en un corredor» (Díaz-Mas, 2019, 12).

gnificati inediti e dirompenti. In una prosa connotata da un’ampia intertextualità con citazioni quasi letterali delle fonti usate<sup>34</sup>, «ecos de una literatura [...] muy mía [...] la que estaba leyendo con fruición mientras escribía el libro» (Díaz-Mas, 2019, 13), la ripresa del tema *La doncella guerrera* è condotta in *El Rapto* sul doppio binario dell’omaggio al *Romancero* –genere prediletto dalla scrittrice negli anni della sua formazione e poi divenuto uno dei suoi principali campi di studio<sup>35</sup>–, e della contraffazione parodica, focalizzata anche da una prospettiva femminile, se non femminista<sup>36</sup>. In Paloma Díaz-Mas, infatti, il motivo della giovane fanciulla –come nel folklore la più piccola di sette sorelle– che si offre al vecchio padre, al posto di quel figlio maschio di cui egli lamenta la mancanza, per andare alla ricerca del Graal, non solo elude il più consueto *happy end* (nella maggior parte dei *romances*, come si è già detto, l’ordine patriarcale è ristabilito con il matrimonio finale tra la *doncella* e il *principe*<sup>37</sup>), ma è chiaramente inquadrato all’interno di un sistema di coercizione sessuale e di intimazione psicologica, antesignano delle più recenti acquisizioni sul rapporto tra abusi di

<sup>34</sup> Al punto che i primi editori ai quali il romanzo fu proposto accusarono la scrittrice di plagio, cfr. Macklin, (2010, 180). Già in *Tras las huellas de Artorius*, breve romanzo costruito intorno alla figura di un misterioso Artoire des Nymes o Artoire le Sage, scrittore provenzale del XII secolo e autore di una *Conversión y penitencia de San Florio el ermitaño*, lo scrittura di Paloma Díaz-Mas aveva dimostrato una spiccata propensione a presentarsi come un mosaico di fonti, vere ed apocrite, tendenza consapevolmente avocata come scelta stilistica e tematica: «Yo creo que cada vez escribimos más sobre literatura. Me parece más literario y más interesante plantearme la escritura como una creación intelectual, más que como un trozo de mi vida» (la citazione è indiretta, si veda Zomeño, 2002, 428).

<sup>35</sup> Come è noto, Paloma Díaz-Mas, oggi membro della Real Académia Española, è stata docente di letteratura spagnola e sefardita presso l’Università del País Vasco. Del 1994 è la sua edizione del *Romancero* per la casa editrice Crítica, che presenta una selezione di cento *romances*, tra cui quello de *La doncella guerrera* [n. 92], di cui riporta la versione di Juan Menéndez Pidal e la cui fortuna documenta profusamente nelle note di commento al testo (*Romancero*, 359-361). La stessa scrittrice dichiara che in *El rapto* «hay elementos del lenguaje y una serie de temas y motivos que provienen del romancero hispánico y de la poesía popular de transmisión oral, que ya me fascinaron en mi época de estudiante y que luego se han convertido en uno de mis principales temas de investigación», cfr. Díaz-Mas (2019, 12).

<sup>36</sup> Paloma Díaz-Mas ha preso le distanze dalla possibilità di essere considerata una scrittrice femminista, tuttavia è indubbio che la critica del modello culturale della società patriarcale e la denuncia della discriminazione e della violenza di genere percorre l’intera sua opera, senza diventarne, però, tema esclusivo o unica matrice ideologica, sul punto si veda Zomeño (2002).

<sup>37</sup> Come ricorda la stessa Díaz-Mas alcune versioni del *romance* terminano, invece, con la «huida de la doncella y su reintegración al hogar familiar» (*Romancero*, 361, n. 53).

potere, sopraffazione e violenza sessuale. Infatti, dopo una breve schermaglia con il re, nella quale Artú si oppone alla proposta della *doncella* di unirsi agli altri due cavalieri nella missione di «recuperar el Grial» (Díaz-Mas, 2014, 11), il permesso è accordato *sub condicione*: il re la farà cavaliere e le concederà di andare se lei accetterà, in un linguaggio dalle connotazioni erotiche del tutto esplicite, di «mettere» nel proprio «fodero» la sua «spada».

—Doncella, lo que dices no me parece bien [...] Pero ea, no discutamos más. Te armaré caballero si eres capaz de meter mi espada en tu vaina. Si así lo haces, podrás marchar en busca del Grial; mas si no lo consigues, hemos de verte todos profesar en un convento de monjas.

Mucho se entristeció la doncella por su amigo, el valiente Pelinor, que tenía amor con ella [...], pero ya se había comprometido con el rey ante toda la corte y no podía volverse atrás (Díaz-Mas, 2014, 16).

Al gesto di sottomissione della fanciulla corrisponderà, però, in chiave militante, la scelta dei colori e del blasone che adotterà nell'atto della sua investitura. Con una simbologia immediatamente evidente nell'ambito del movimento delle donne, infatti, la *doncella* sceglierà come insegnare la mano con il pugno chiuso su sfondo viola, colore che tornerà anche in uno dei suoi nomi cavallereschi: il Cavaliere Viola (de Morado).

Y el rey quedó satisfecho de la prueba a la que había sometido a la doncella y le dijo: —Tu irás por el camino en busca del Grial. Pero elige ahora tus colores y tus armas, pues no está bien que un caballero salga al campo sin ellas.

—Señor, vestiré de morado vestiré de morado y mi pendón será de morado con un espejo de Venus y en su interior un puño cerrado sobre el pomo de la espada (Díaz-Mas, 2014, 17).

Nello scontro finale tra la *doncella* «vestida de morado» e il suo Pelinor, la riscrittura del *romance* della *doncella guerrera* in chiave allusivamente femminista, aggiunge al tema del ricatto (sessuale), anche l'omicidio di genere, quando Pelinor constata che la fanciulla, che a lui si presenta come il Caballero de Santa Águeda (la martire considerata protettrice delle donne),

non è vergine. Il passo, intenzionalmente costruito intorno alla duplice valenza dello scontro marziale e dell'abuso sessuale, appare assai esplicito:

Siete veces porfiaron el valiente Pelinor y el caballero de Santa Águeda en parecidos términos y en el cabo de las ocho Pelinor, airado, hincó su firme en el vientre de su vencido enemigo, que no podía defenderse. La espada entró bien, hasta la empuñadura, tan fácilmente como si se introdujera en la vaina. Pero no sangró la carne porque una vez el caballero había envainado la espada de Arturo, y habían manado de su vientre unas gotas de sangre [...]. Pelinor hizo entrar su espada en la herida no una sino varias veces, y cuando hubo terminado, se alzó, se reafirmó las ropas y degolló al caballero con la misma espada (Díaz-Mas, 2014, 69).

### 3.2. Rosa Montero e la *virgo bellatrix* Leola: «*es una desgracia ser mujer y estar sola en tiempos de violencia*».

In una postilla-epilogo del suo romanzo, dal titolo *Unas consideraciones finales* (Montero, 2015, 585-588), anche Rosa Montero avverte la necessità di illustrare la genesi del suo romanzo *Historia del Rey Transparente*, e, anche in questo caso come in quello di Paloma Díaz-Mas, l'opera può inquadrarsi in quel diffuso «medievalismo», più volte riconosciuto come una tendenza del romanzo post-moderno, che coniuga la «metaficción historiográfica»<sup>38</sup> con una marcata intertestualità. Gli ipotesti esplicitamente dichiarati dalla Montero vanno ancora da «los bello textos de Chrétien de Troyes», ai classici arturiani di epoca moderna («*Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros* de John Steinbeck»<sup>39</sup>), a «*El hombre medieval* de Jacques Le Goff» (Montero,

<sup>38</sup> L'espressione «metaficción historiográfica», ricordata da Díaz-Mas (2006, 38) come sottogenere narrativo nel quale si può inquadrare parte della sua produzione, è estensibile anche a questo romanzo di Rosa Montero. La ripresa del romanzo storico, anche in chiave neoarturiana, a partire dagli anni Ottanta del Novecento nasce in Spagna come ben sintetizza Alfonso García (2002, 239), che ne studia la fortuna soprattutto nella scrittura femminile, dalla volontà di «rescatar la fábula y la narratividad», dopo l'esaurimento della fase del romanzo sperimentale. Per una sintesi sul romanzo storico della democrazia si rimanda a Gullón (2000).

<sup>39</sup> *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (*Le gesta di re Artù e dei suoi nobili cavalieri*) di John Steinbeck (1977), riscrittura, rimasta incompiuta, di *Le Morte d'Arthur* di Thomas Malory, ha costituito e costituisce tuttora, per molti giovani lettori, il primo accostamento alla mitologia arturiana.

2015, 586 e 588): «*Historia del Rey Transparente* nació de mi pasión por el mundo medieval. No es que decidiera hacer una novela histórica sobre el siglo XII y luego me documentara sobre ello, sino que la novela surgió espontáneamente de una inmersión previa en el tema, de mi afición como lectora por esa época de nuestro pasado» (Montero, 2015, 585).

Nella *Historia* della Montero la trasformazione della quindicenne Leola in un rude guerriero è processo tanto ineludibile quanto sofferto. Leola, protagonista e voce narrante del romanzo, costretta ad abbandonare le sue terre devastate dall'avidio e violento signore di Albuny e a vagare nella desolata campagna francese sconvolta dalle guerre di religione, si tramuta in *fille-soldat* come atto necessario per non soccombere alla brutalità dei tempi («es una desgracia ser mujer y estar sola en tiempos de violencia», Montero, 2015, 26). Attraverso la sua voce di narratrice, infatti, Leola si trattiene minuziosamente, con toni macabri e luttuosi, dapprima sulla descrizione ripulsiva della spoliazione dell'anonimo guerriero caduto in battaglia:

Rebusco durante un rato intentando respirar lo menos posible, y al cabo encuentro un cuerpo que parece ser de mi tamaño y cuya armadura se halla en buen estado. Tiene el yelmo hendido por un tajo que le parte la cara hasta la mejilla; el corte es de una negrura tenebrosa bajo la luz lunar, un fulgor de seca oscuridad que ocupa todo el lado izquierdo de su rostro, el lugar donde antaño existió un ojo. El otro lado es suave y delicado bajo los tiznones de la sangre: es un guerrero muy joven. Con pulso tembloroso le desato el cinturón de caballero, del que todavía penden la daga y el hacha de guerra, e intento abrirlle los dedos engarfiados para liberar la espada de su mano. Tardo muchísimo. Aún me demoro más para sacarle la desgarrada sobreveste, bordada con pequeños tréboles azules sobre un fondo amarillo. No sabía que me iba a costar tanto trabajo desnudarle: el cuerpo está rígido, encogido sobre sí mismo, petrificado en la postura de un niño que duerme. Le arranco las manoplas, las espuelas, las botas de cuero y las bracofoneras que cubren sus piernas. Tengo que estirar sus brazos con un sordo chasquido para poder extraer la larga camiseta de malla. Desato las lazadas de su almilla acolchada y se la quito. Por la camisa abierta se entrevé su pecho blanco y suave, carente de vello, cruzado por los oscuros verdugones de los golpes. No puedo aprovechar el casco ni el almófar de malla que protegen su cuello y su

cabeza porque están partidos por el tajo y sus rebordes se han hundido en el cráneo. Busco a mi alrededor y encuentro otro cadáver al que le falta un brazo, pero que conserva el yelmo intacto: es un hombre barbudo de ojos desorbitados. Le pelo la cabeza como quien pela una naranja, mientras intento mirar para otro lado. Recojo mi botín venciendo las arcadas y salgo del campo de batalla a trompicones, corriendo y tropezando, tambaleándome bajo el peso de mi carga (Montero, 2015, 24).

Poi sulla difficile operazione di vestizione del neo-cavaliere Leo in cui Leola si tramuterà, cambiando di identità in un lento e travagliato processo di *masculinización*.

Me detengo en el pequeño pedazo de tierra pedregosa que hace unas horas araba con mi hermano y comienzo a vestirme. Las medias de malla, las botas, que me vienen un poco grandes y que aun así son un tormento para mis pies desacostumbrados al encierro; el gambax acolchado, que coloco encima de mi camisa; la pesada loriga metálica, larga hasta las rodillas; la sucia cota de armas con sus bordados heráldicos de tréboles. Me ciño el cinturón y encajo la espada en su vaina labrada. Lo cual es muy difícil, porque la espada es grande y la vaina es estrecha. Saco la daga del cinto y me corto los cabellos a la altura de la nuca: mi hermosa y larga melena se enrosca en el suelo como un animalejo malherido. Con cierta repugnancia, me ajusto la cofia de tela que le he quitado al barbudo, y luego introduzco mi cabeza por el largo y frío tubo del almofar. Después me calo el yelmo, que me queda holgado, y meto las manos en los guanteletes. Ya está. Ahora soy en todo semejante a un caballero. Avanzo unos pasos, la espada se me enreda entre las piernas y casi doy de bruces. Recoloco el cinturón intentando dejar la zancada libre y suspiro para disolver la opresión de mi pecho: cuesta respirar con tanto metal encima. La cota de malla tira de mi cuerpo hacia la tierra, como si llevara sobre mis hombros todo el peso del cielo. Por fortuna soy fuerte, por fortuna soy alta: será más fácil que mi impostura triunfe (Montero, 2015, 26).

«*Impostura*» definisce, dunque, la *doncella* divenuta *guerrero* il suo camuffamento che, però, non sarà definitivo, ma che alternerà con il ritorno agli abiti femminili, secondo la necessità del momento. In questo senso, facendo leva sull'instabilità identitaria della protagonista, è stato possibile affermare che il romanzo «ofrece una clave para vivir, un modelo de cómo

enfrentar la vida en situaciones límite para sobrevivir e ir más allá de oposiciones binarias» (Osorio, 2008, 343). Ma se l'adattamento alla nuova espressione di genere è vissuta con riluttanza –Leola, infatti, all'interno dell'armatura si sente come un «terrible gusano en capullo de hierro» (Montero, 2015, 24-26), e gravosa e impacciata è la percezione del suo passo: «rechino al caminar y todo me pesa» (Montero, 2015, 27)–, il ritorno agli abiti femminili è avvertito, invece, con gioiosa esultanza: «he quitado las ventas que oprimen y esconden mis pechos [...] la blusa es bastante fina y bonita y el traje, de color verde oscuro, lleva cordones de cuero que ajustan el corpiño [...]. Siento una alegría irrefrenable, un aturdimiento semejante a la embriaguez del vino» (Montero, 2015, 287-288).

Il «ritorno all'ordine naturale», inteso come una «reversión de lo masculino a lo femenino» presente nell'epilogo del racconto tradizionale (con l'adesione ai ruoli di genere che ne consegue) (Alsina Lee, 2022, 41), nella *Historia* elude ogni soluzione patriarcale. Non ci sarà per Leola alcuna agnizione finale, né alcun matrimonio risolutivo. Insieme a Nyneve, la fata Niviana o Viviana della tradizione arturiana, archetipo lì della *femme fatale* e qui, invece, del vincolo di una «sorellanza» (*sisterhood*) che fortifica le donne nel loro cammino di emancipazione<sup>40</sup>, Leo (*alias* Leola) riesce a sconfiggere i nemici più temibili, arrivando a combattere a fianco dei Catari, accusati di eresia e assediati per dieci mesi a Montségur dai crociati del Papa. In un finale anti-consolatorio, di fronte all'impossibilità di salvarsi dall'assedio dei crociati, Leola, che durante i suoi lunghi pellegrinaggi ha scritto la cronaca della sua vita, si dispone ad assumere il magico elisir che Nyneve – sua mentore, comprimaria, aiutante e suo scudiere –, le offre, e che le porterà entrambe nella favolosa isola di Avalon o, forse, verso una dolce

<sup>40</sup> Da un punto di vista ipotestuale, la *Historia del Rey Transparente* è anche una rilettura di genere della leggenda di Merlino e della fata Niviana/Viviana (Nyneve nel romanzo) e del mito di Avalon. Se secondo la versione del *Lancelot-Graal*, Merlino, per ottenere l'amore di Niviana, le insegna i suoi segreti magici e lei, approfittando della nuova conoscenza, lo seppellisce definitivamente in una grotta, nel romanzo di Rosa Montero la leggenda è narrata dal punto di vista della fata, in chiave chiaramente antipatriarcale: «Ni Myrddin construyó la cueva ni yo le encerré dentro de una montaña. Pero hay algo de verdad en todo ello, porque él sí que quería atraparme en su cariño. Quería enterrar mi juventud en ese oscuro subterráneo de su amor de viejo. Por eso me marché», cfr. Montero (2015, p. 271).

morte: «Destapó el pomo. Por la estancia se esparció un extraño olor a violetas y a fuego de encina. Se llevó la panzuda botella a la boca, dando un pequeño trago. [...] Volvió a cerrar el frasco y me lo dio. [...] Después se durmió, o se murió, o se fue» (Montero, 2015, 562).

Nella lunga e articolata tradizione del motivo della fanciulla-guerriero, la cui fortuna ha attraversato tutti i generi letterari e la cui genesi si perde nella sfera del mito, le moderne riscritture di Díaz-Mas e Rosa Montero permettono non solo di insistere sulla persistenza narrativa di questo personaggio, ma anche di ritrovare nelle sue ultime traslazioni narrative la capacità di veicolare temi e significati di grande attualità. Dal rapporto tra potere e molestie sessuali, alla sorellanza, al fine vita, queste riprese distopiche della materia cavalleresca moderna, fra sopravvivenza e rovesciamento, trasformano l’immaginario cavalleresco in una grande metafora del mondo d’oggi. Come ha ben scritto Davide Savio (2020, 9-10), in un suo studio sulla fortuna del cavalleresco nella narrativa italiana contemporanea: «Gli ipertesti cavallereschi moderni perdono gran parte del loro significato se vengono ridotti [...] a meri *divertissement*. Importa invece riconoscere che queste opere sono prese di posizione, tentativi di agire sul presente: sul pubblico, dunque, sulla società, prima che sulla letteratura». Lungi, quindi, dal voler rappresentare mondi favolistici in scritture di pura evasione, la narrativa neo-arturiana, e più in generale, la ripresa dell’immaginario cavalleresco a cavallo tra i secoli XX e XXI (con il suo apparato di *topoi* e motivi ricorrenti), si fa cartina di tornasole dei dilemmi e delle contraddizioni del mondo contemporaneo.

§

### Bibliografía citada

- Alfonso García, M<sup>a</sup> del Carmen, «Escribir novela histórica y ser mujer: El ejemplo de *La cajita de lágrimas, de Ángeles de Irisarri*», in *Tramas postmodernas: voces literarias para una década (1990–2000)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002, pp. 239-270.
- Alsina Lee, Mauricio Adrián, «“Las sayas no te impiden hacer lo que deseas”: performativity and migration in *La Historia del Rey Transparente* by Rosa Montero», 16/1 (2022), pp. 38-47.
- Calvino, Italo, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Mondadori, 2020.
- Camarena, Julio; Chevalier, Maxime, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 431-435.
- Cátedra, Pedro M.; Rojo Vega, Anastasio, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Instituto de Historia del Libros y de la Lectura, 2004, pp. 69-108.
- Cunqueiro, Álvaro, *Merlín y familia* (1<sup>a</sup> ed. in gallego Vigo, Galaxia, 1955, tr. in castigliano dello stesso autore, Barcelona, Alfredo Herrero Romero, 1957), Madrid, El País, 2003.
- Del Bosque, Alejandro, «El público femenino de los libros de caballerías en España. Siglo XVI», *Humanitas. Letras*, 40-41 (2014), pp. 89-121.
- Delpach François, «La doncella guerrera: chançons, contes, rituels», in, *Formas breves del relato (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Espanola de la Universidad de Zaragoza, Madrid, febrero de 1985)*, ed. Aurora Egido e Yves-René Fonquerne, Madrid, Universidad de Zaragoza - Casa de Velázquez, 1986, pp. 57-86.
- Demattè, Claudia; Tomasi, Giulia (dir.), *MeMoRam*, Università di Trento, 2023. URL: <<https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/>> (cons. 30/05/2025).
- Díaz-Mas, Paloma, «Entrevista», *El País*, 29.05.1986, p. 21.

- , «Me especialicé en literatura sefardí por casualidad», 2003. URL: <<https://interaulas.org/hereroteca/paloma-diaz-mas/>>.
- , «Cómo se escribe una novela histórica (o dos)», in *Reflexiones sobre la novela histórica*, ed. José Jurado, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 37-49.
- , *El rapto del Santo Grial*, Barcelona, Anagrama, 2014.
- , «Cómo y por qué escribir una novela artúrica contemporánea: *El rapto del Santo Grial*», in *Magia, brujería, Inquisición*, ed. Antonio Huertas Morales, 2019, pp. 9-14. URL: <[http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM\\_es/StorycaWeb/Descargas/MS19/02\\_D%C3%ADaz-Mas.pdf](http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/Descargas/MS19/02_D%C3%ADaz-Mas.pdf)> (cons. 25/05/2025).
- Don Cristalián de España* = Bernal, Beatriz, *Historia de los invictos y magnánimos caballeros don Cristalián de España, Príncipe de Trapisona, y del Infante Lucescanio su hermano, hijos del famosísimo Emperador Lindedel de Trapisona*, ed. Sidney Stuart Park, Temple, University Microfilms International, Ann Arbor, 1981.
- Espinosa, Aurelio M., *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, Madrid, CSIC, vol. I, 1946.
- Frappier, Jean, «*Le Graal et la chevalerie*», in Id., *Autour du Graal*, Droz, Genève, 1977, pp. 101-114.
- Gagliardi, Donatella, «*Quid puellae cum armis?* Una aproximación a Doña Beatriz Bernal y a su Cristalián de España», tesi dottorale inedita, diretta da Alberto Varvaro e Luis Alberto Blecua Perdices, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
- , *Urdiendo ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del siglo XVI*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011.
- García Surrallés, Carmen, «*La doncella que fue a la guerra: romance y cuento*», *Tavira: Revista electrónica de formación de profesorado en comunicación lingüística y literaria*, 6 (1989), pp. 5-20.
- Gullón, Germán, «La novela histórica. Ficción para convivir», Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas, 641 (2000), pp. 3-5.

- Il libro viola = Il libro viola della fiaba, mostri buoni e cattivi, morti riconoscenti, la morte, il diavolo, lupi, orchi e draghi*, ed. Francesca Lazzarato, Roma, Editori Riuniti, 1988.
- La Demanda del Santo Grial = La Demanda del Santo Grial*, ed. José Ramón Trujillo, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2017.
- Lida, Mª Rosa, *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1976.
- Loomis, Roger Sherman, *The Grail, from Celtic Myth to Christian Symbol*, Columbia University Press, 1963.
- Lucía Megías, José Manuel, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. XI. El último libro de caballerías castellano *Quinta parte de Espejos de Príncipe y Caballeros*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1998, pp. 309-356.
- Macklin, John J., «El medievalismo en un mundo posmoderno: *Arthur the King* (2003), de Allan Massie y *El rapto del Santo Grial* (1984), de Paloma Díaz-Mas», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 60 (2010), pp. 171-198. URL: <<https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/9333/9170>> (cons. 25/05/2025).
- Mañero Lozano, David (dir./ed.), *Corpus de Literatura Oral* (2º ed.), Jaén, Editorial de la Universidad de Jaén, 2019. URL: <<https://corpusde-literaturaoral.ujaen.es/>> (cons. 25/05/2025).
- Marín Pina, Mª 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.
- Marx, Jean, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.
- Menéndez Pidal, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. IX delle *Obras completas*, Santander, CSIC, Aldus, 1944-1945.
- Menéndez Pidal, Marcelino, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.

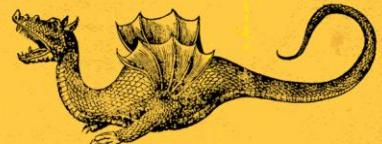
- Mérida Jiménez, Rafael Manuel, «El medievalismo fértil de Paloma Díaz-Mas», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 7 (2001), pp. 127-133. URL: <<https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7026>> (cons. 25/05/2025).
- Montero, Rosa, *Historia del Rey Transparente*, Barcelona, Debolsillo, 2015.
- Nerucci, Gherardo, *Sessanta novelle popolari montalesi*, Firenze, Successori Le Monnier, 1880 [ora Milano, BUR, 1977].
- Osorio, Myriam, «Sexo y género en *Historia del rey transparente* de Rosa Montero», *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 19 (2008), pp. 323-352. URL: <<https://www.lehman.edu/academics/arts-humanities/languages-literatures/ciberletras/past-issues/>> (cons. 30/05/2025).
- Pardo Bazán, Emilia, «El Santo Grial», in Id., *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 1212-1303.
- Piera, Montserrat, «Minerva y la reformulación de la masculinidad en *Cristián de España* de Beatriz Bernal», *Tirant*, 13 (2010), pp. 73-88. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.13.3413>> (cons. 30/05/2025).
- Platir* = *Platir*, ed. Mª Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Primaleón* = Vázquez Francisco, *Primaleón*, ed. Mª Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Riosalido, Patricia, *Las novelas históricas posmodernas de los ochenta y el problema de la Historia*, Tesis doctoral dirigida por Margarita Almela Boix, UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España), 2014. URL: <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filología-Prilosaldo/Documento.pdf>> (cons. 5/06/2025).
- Romancero* = *Romancero*, ed. Paloma Díaz-Mas, estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica, 1994,
- Ros, Tito, «Las relaciones de pareja en clave de leyenda artúrica», *El Mundo*, 19.03.2002. URL: <<https://www.vespito.net/mvm/erec3.html>> (cons. 5/06/2025).

- Sarmati, Elisabetta, «Para una aproximación a las reescrituras modernas (siglos XIX-XX) de los libros de caballerías castellanos y del *Quijote*. El portal AmadíssigloXX», *Historias Fingidas*, 9 (2021), pp. 231-258. DOI: <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/1094>> (cons. 30/05/2025).
- (dir.), *AmadíssigloXX*, Università di Roma La Sapienza, 2023. URL: <<https://amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it/>> (cons. 30/05/2025).
- , «Introduzione», *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, volume monografico *I libri di cavalleria, il Quijote e il romanzo moderno: riscritture e strumenti digitali*, 13 (2024), pp. I-V. URL: <<https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/642/596>> (cons. 30/05/2025).
- , «Riprese e trasfigurazioni del paradigma cavalleresco (e chisciottesco) in epoca contemporanea», *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, 13 (2023), pp. 455-484. URL: <<https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/540/467>> (cons. 30/05/2025).
- Savio, Davide, *Il mondo si legge all'incontrario: la materia cavalleresca nel Novecento*, Novara, Interlinea, 2020.
- Steinbeck, John, *Le gesta di re Artù e dei suoi nobili cavalieri*, Milano, Rizzoli, 1977.
- Thompson, Stith 1960, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Indiana, University Press, 6 vols., 1960.
- Uther, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, vol. I, *Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales and Realistic Tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2011.
- Vasvári, Louise O., «Queering the *doncella guerrera*», *Calíope*, 12/2, 2006, pp. 93-117.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Erec y Enide*, Barcelona, Debolsillo, 2002.
- Zambon, Francesco, *Introduzione*, in Robert de Boron, *Il libro del Graal*, Milano, Adelphi, 2005, pp.13-43.

—, *Metamorfosi del Graal*, Roma, Carocci, 2023.

Zarandona Fernández, Juan Miguel, *La literatura artúrica contemporánea española: desde Tennyson hasta nuestros días*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011-2012.

Zomeño, Fuencisla, «Feminism and Postmodernism in Paloma Díaz-Mas's *The World According to Valdés* and *In Search of a Portrait*», *Studies in 20th Century Literature*, 26, 2, 2002, pp. 426-444.



## Enanos, amor y coyuntura social en los libros de caballerías castellanos: reflexiones en torno a un capítulo del *Primaleón* (1512)

Walter José Carrizo\*

(Universidad Nacional de San Juan/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET)

### Abstract

Los enanos son presencias comunes en los libros de caballerías castellanos (ss. XVI-XVII). Sin embargo, no han sido tan estudiados como otros tipos de personajes portentosos de este género literario, por lo que muchas de sus facetas aún no han sido lo suficientemente investigadas. En este sentido, el capítulo xxviii del *Primaleón* (1512) brinda una buena oportunidad para explorar dos de ellas: su capacidad para protagonizar situaciones amorosas, en vez de ejercer solo como intermediarios entre enamorados, y la posible influencia de la realidad pública y privada de los enanos corteses de la península ibérica en esta forma de literatura.

Palabras clave: libros de caballerías castellanos, *Primaleón*, enanos, amor, coyuntura social.

Dwarves are common presences in the Spanish romances of chivalry (16th-17th centuries). However, they have not been as well studied as other types of prodigious characters in this literary genre, therefore many of their facets have not yet been sufficiently investigated. In this sense, chapter xxviii of *Primaleón* (1512) provides a good opportunity to explore two of them: their ability to star in love situations, instead of only acting as intermediaries between lovers, and the possible influence of the public and private reality of the courtly dwarfs of the Iberian Peninsula on this form of literature.

Key words: Spanish romances of chivalry, *Primaleón*, dwarves, love, social situation.

§

\* Cabe agradecer las más que oportunas aportaciones del Dr. Axayácatl Campos García Rojas (UNAM), del Dr. Alejandro José de Oto (CONICET/UNSJ) y de la Dra. Carina Alejandra Zubillaga (CONICET/UBA). Sus sugerencias de corrección, comentarios y recomendaciones contribuyeron, de una manera significativa, a mejorar la calidad inicial de este trabajo.

En el género literario de los libros de caballerías castellanos (ss. XVI-XVII), el enano, a pesar de ocupar el rol de personaje secundario, constituye una pieza portentosa tan insustituible como la representada por el gigante, el cual, al igual que aquél, puede ser considerado, dentro de la generalidad de la tradición literaria caballeresca, como un «mueble indispensable» (Márquez Villanueva, 1973, 301). Sin embargo, mientras que los jayanes pueden jactarse de haber sido objeto de toda una panoplia de estudios<sup>1</sup>, los enanos, por el contrario, apenas han sido cubiertos académicamente<sup>2</sup>. Tal situación se debe, probablemente, a que estos últimos no cuentan con el número ni la multiplicidad de caracterizaciones con las que sí cuentan las entidades antropomórficas que hacen gala de una estatura exorbitada. Sin embargo, dicha circunstancia no significa que los enanos adolezcan de la falta de dimensiones de sentido significativas. Por el contrario, exhiben varias aristas muy complejas, las cuales, por consiguiente, ameritan ser exploradas. Entre estas, pueden contarse su vinculación con el amor y su probable correspondencia con los hombres pequeños de carne y hueso que formaban parte de los séquitos de monarcas y grandes nobles peninsulares, tanto de la época de los Austrias como de siglos previos. Justamente, en el presente artículo buscamos explorar estos dos aspectos a través de un estudio de caso, para ser más concretos, de un examen de los personajes y situaciones involucrados en el capítulo xxviii del segundo libro del ciclo de los palmerines: el *Primaleón* (1512), obra cuya autoría aún permanece ignota<sup>3</sup> y que disfrutó de un considerable éxito y

---

<sup>1</sup> Ciertamente, los gigantes son la categoría monstruosa que más atención ha concitado entre los estudiosos de esta forma de literatura. Entre los variopintos textos que los abordan, cabe mencionar a Lucía Megías (2004, 235-258), Martín Romero (2005, 1105-1121 y 2006, 1-31), Campos García Rojas (2009, 999-1008), Gutiérrez Padilla (2012, 89-98 y 2015, 659-671), Demattè (2013, 191-212) y Coduras Bruna (2014, 105-120), entre otros.

<sup>2</sup> Hasta la fecha, los únicos trabajos en los que se analizan estos personajes, ya sea en su completitud o de manera parcial, son Lucía Megías y Sales Dasí (2002, 9-24), Bueno Serrano (2005, 442-452), Flores García (2022, 129-149 y 2024, 421-444) y Casado Gutiérrez (2021, 67-84). Ocasionalmente, en alguna que otra aproximación de conjunto a los libros de caballerías castellanos, suelen hacerse presentes unas pocas páginas dedicadas a su tratamiento, como en Sales Dasí (2004, 92-97).

<sup>3</sup> La problemática asociada a la autoría del título –que se ha abordado, por lo general, junto a la del primer exponente del ciclo al que pertenece: el *Palmerín*– ha dado lugar a algunos debates dentro del

difusión en su momento, tal como lo constatan las diez reediciones lanzadas a lo largo de la centuria quinientista (Eisenberg y Marín Pina, 2000, 409-410).

Los propósitos que guían nuestra labor, a lo largo de estas páginas, son dos: en primer lugar, contribuir a corroborar, en los libros de caballerías castellanos, la posibilidad de la extrapolación de los códigos amatorios cortesanos —que rigen, por defecto, para las relaciones sostenidas entre caballeros y doncellas/dueñas— a los lazos sentimentales que los enanos establecen ocasionalmente con mujeres, y, en segundo, verificar si el episodio literario que nos ocupa se encuentra influenciado por la forma de vida de aquellos individuos diminutos que, durante el periodo que abarca el ocaso de la Edad Media y los comienzos de la Modernidad, consiguieron granjearse la simpatía de las élites políticas de la península ibérica.

A efectos de cumplir con la primera de estas metas, llevaremos a cabo un análisis pormenorizado de los detalles del vínculo sostenido por un enano y una joven en el ya mencionado capítulo del *Primaleón*, para lo cual nos valdremos de la comparación con relaciones literarias similares, que también tienen lugar dentro de los libros de caballerías castellanos, y de lo expuesto en algunos manuales amatorios de particular relevancia para la configuración de la lógica vincular en las letras caballerescas, como *El amor cortés* (*De amore*) (ca. 1186-1174), de Andrés el Capellán. En lo que respecta al cumplimiento del segundo objetivo, cabe decir que la metodología que aplicaremos, a tal fin, consiste en cotejar la peculiar posición social y personal del enano del episodio del *Primaleón* con la de exponentes de su clase reales que transitaron por las cortes peninsulares de la época y que fueron bien documentados.

---

mundillo de estudiosos de estos textos. Para mayor información al respecto, véase Marín Pina (1998, ix-xi) y Ferrario de Orduna (2000, 717-728 y 2005, 721-729).

## 1. ¿Los portentos son capaces de amar (y de amar a la manera caballeresca)?

Los enanos de los libros de caballerías castellanos se caracterizan por una polifuncionalidad asombrosa, la cual los convierte en una categoría de personaje muy dúctil. En efecto, sus tareas se despliegan en un amplio abanico, que se extiende desde funciones que Anne Martineau (2003, 58) califica como «macabras» y «patibularias», como la tortura de prisioneros –servicio que usualmente realizan aquellos exponentes que ejercen como *partenaires* de caballeros felones o gigantes<sup>4</sup>–, hasta labores escuderiles. A propósito de estas últimas, los enanos que encajan dentro de la categoría actancial de «adyuvante» –caracterizada por el desarrollo de acciones «que consisten en aportar la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación» (Greimas, 1987, 273)– suelen cumplir papeles de intermediación en las tramas y subtramas amorosas. En efecto, además de actuar como pseudo-escuderos, los que secundan a los héroes caballerescos ocupan, en reiteradas oportunidades, el rol de propiciadores de la relación amorosa, papel que probablemente deriva de la especialización, de este tipo de personajes, en mensajería y comunicaciones en general, actividades a las que ya aparecen recurrentemente asociados en la tradición literaria caballeresca de la Francia medieval (Martineau, 2003, 58).

Los enanos que se atienden a tal rol se desempeñan, al igual que donceles, damas de compañía y escuderos, como «terceros en amores»: auxiliares silenciosos, astutos e indispensables para la concreción afectiva y

<sup>4</sup> A efectos ilustrativos, cabe mencionar los siguientes ejemplos. En el *Amadís* refundido se nos narra que, en el bosque de Brananda, el caballero Galaor, quien se había separado de una mujer joven con quien ingresó a la floresta, se topó con «un enano feo encima de un caballo y cinco peones armados con él de capellinas y hachas [que] estaba firiendo con un palo que en la mano tenía a la donzella» (*AG*, I, xii, 349). El *Cirongilio de Tracia* (1545), de Bernardo de Vargas, nos brinda una escena parecida. Aquí, los caballeros Alcis y Quisidel, en busca de aventuras en su camino hacia Constantinopla, encuentran «una donzella encima de un palafrén y un enano en otro, que con un açote no hacía sino herirla con mucha impiedad, y porque la donzella se quejaba la maltraía fuertemente, tirándola de los cabellos» (*Cirongilio*, III, xviiia, 307). En *Febo el Troyano* (1576), de Esteban Corbera, nos es expresado que Firmio, escudero del caballero Playartes –quien había sido hecho prisionero por el gigante Raqueltrofo–, iba siendo custodiado por otros dos escuderos y un enano que «cruelmente lo [iba] malhiriendo con un palo» (*Febo*, xlvi, 210).

erótica, por facilitar y encubrir los encuentros entre sus amos y las doncellas a las que estos dedican sus corazones, no obteniendo a cambio, por lo general, más recompensa que la satisfacción de aquellos a quienes sirven (Casado Gutiérrez, 2017, 55; 2021, 75-76). Por ejemplo, a lo largo del *Palmerín de Olivia* (1511), Urbanil intercede entre Laurena y Palmerín; entre este y su amor definitivo, Polinarda, y entre Agriola y Trineo. En el *Primaléon*, Bruchel y Meneda hacen otro tanto para reunir a Arnedos y Policia. En el noveno de los amadises, el *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva, Busendo se ocupa de intermediar en la relación entre el caballero que le da nombre a la obra y Niquea. Una década después, en el *Valerián de Hungría* (1540) de Dionís Clemente, el locuaz Dromisto<sup>5</sup> aconseja, en cuestión de amores, al héroe caballeresco Valerián y a su señora, Flerisena. En la *Corónica de don Mexiano de la Esperanza, Caballero de la Fe* (1583), la enana Aristea opera, por su propia cuenta, para reunir sentimentalmente al caballero Sarracín con Camiliana, su ama. La familiaridad de los autores con el tópico llevó incluso a cierta permisividad en su uso, algo que ya se constata en el *Amadís de Gauia* (1508 [1496]), de Garci Rodríguez de Montalvo, pues aquí se presenta una desafortunada –y hasta cómica– cara de la mediación amorosa llevada a cabo por los enanos, ya que aquel que acompaña a Amadís, Ardián, en vez de favorecer el correcto desenvolvimiento del vínculo entre su señor y Oriana, ocasiona todo lo contrario, al manifestarle a la doncella, en determinado momento del relato, que el verdadero interés amoroso de su amo no yace en su persona, tal como advierte el texto: «con gran inorancia erró pensando que su señor Amadís amava aquella niña fermosa Briolanja<sup>6</sup> de leal amor, veyendo cómo por su cavallero se le ofresciera estando él delante, y quería por ella tomar aquella batalla» (*AG*, I, xl, 604).

<sup>5</sup> Para un análisis sucinto de este personaje, cuya particularidad distintiva reside en su habilidad retórica –algo que desentona con respecto a las características habitualmente atribuidas a los enanos–, véase Duce García (2007).

<sup>6</sup> Reina de Sobradisa, a quien el héroe caballeresco se había comprometido a vengar, pues había sido despojada por su tío, quien había asesinado a su padre.

Pero los enanos, en los libros de caballerías castellanos, no ofician únicamente como intermediarios en cuestiones sentimentales: ellos, aun a pesar de la consabida fealdad que comúnmente les es endilgada<sup>7</sup>, también las protagonizan y no solo con fines paródicos, tal como sucede, verbigracia, en el caso de la fea y puritana enana Saturna, y el bello y cobarde caballero Gayo César, personajes que establecen una cómica dinámica en el *Clarisel de las Flores*, de Jerónimo de Urrea<sup>8</sup>. En concreto, a veces es posible toparnos con enanos que se emparejan con mujeres de un modo más convencional, situación que, aunque cuenta con ejemplos similares en la literatura caballeresca francesa de los siglos precedentes<sup>9</sup>, es inhabitual en obras de esta temática. Urbanil, del *Palmerín*, es una clara muestra de este tipo de enanos. En los compases finales del texto, el narrador no solo se refiere a que alcanzó un estatus social privilegiado, merced a los servicios

---

<sup>7</sup> En las letras caballerescas, la regla marca que los enanos deben ser, independientemente de su carácter benéfico o maléfico, espantosos. Martineau (2003, 32) es contundente al respecto: «quand un romancier veut nous dire qu'un nain est bien fait, que nous dit-il? qu'il "n'est pas fait comme un nain". On ne saurait être plus clair: un nain normal est un nain difforme». Los libros de caballerías castellanos, en cuanto herederos de los convencionalismos literarios caballerescos de las centurias previas –sobre todo, de aquellos de temática artúrica–, no se apartan de esta dirección. «de muy disforme gesto» (*AG*, I, xvii, 418), «es tan feo que a todos los que lo veen espanta» (*Prim.*, iii, 10), «el más disforme que visto avían» (*Lis.*, viii, 27), «un feo enano» (*Pol.*, xxvi, 78), «el más disforme del mundo» (*LsEC.*, xxii, 74), «un enano muy disforme» (*Felix*, II, xvi, 172) y «un muy feo y desemejado enano» (*Pol.*, lxix, 171) son solo algunos de los múltiples extractos que dejan al descubierto la intención de sus escritores de atribuirles a estos seres una apariencia desgradable. Es más, a veces nos topamos con retratos más detallados y repletos de rasgos hiperbólicos, como el del guardián del castillo de Pulches, fortaleza encantada que aparece en el último de los palmerines, el *Platir* (1533): «a la puerta del castillo está un enano el más disforme que se podría hallar en grandes partidas, porque él es muy pequeño en extremo y la cara muy ancha y muy encendida, que bien muestra arderse en el fuego que quema el castillo; tiene las narizes muy gruesas y romas, y los ojos chiquitos y redondos y muy encendidos» (*Plat.*, xlvi, 197).

<sup>8</sup> Un examen pormenorizado de ambos y su llamativo vínculo puede consultarse en Marín Pina (2002, 245-266).

<sup>9</sup> Entre los casos recogidos por Martineau (2003, 28), cabe mencionar, a efectos ilustrativos, al matrimonio entre Bossu de Suave, un «petit chevalier» –término elegido por la autora para designar a aquellos enanos que, lejos de ser sirvientes, combaten a la manera caballeresca y, a veces, encarnan los más elevados valores de la caballería–, y la bella dama Cléphe, el cual se hace presente en *Pereforest* (c. 1340) y que motiva a la autora a calificarlo como un «cas très rare»; más habituales son las parejas constituidas enteramente por enanos, como las que se encuentran en otros dos *romans* artúricos: *Merangis de Portlesquez* –escrito hacia finales del siglo XII o principios del XIII–, de Raoul de Houdenc, y el bajomedieval *Le Chevalier au Papegau*.

que prestara. Además, señala que ha contraído nupcias e, inclusive, que ha tenido un hijo:

sabed que Urbanil era casado con una donzella de Constantinopla, que mientras Palmerín fue a buscar a Tríneo se pagó mucho d'ella e la tomó por muger e ello lo hizo por las grandes riquezas que tenía, así las que le dio el Emperador de Alemania como las mercedes que Palmerín, su señor, le hizo. E ella parió un hijo d'él, que se le parecía muy bien en la fechura, e éste se llamó Risdeno e fue dado al Príncipe Primaleón para que lo sirviese e[n] [sic] todo (*Palm.*, clxxv, 383).

No obstante, y como insinúa el mismo extracto, este matrimonio, al parecer, no implica una atracción mutua de los sentidos, puesto que se sugiere que una de sus partes, la representada por la cónyuge, accedió a él solo por la conveniencia económica. Esto habilita a suponer que, en el sistema de valores del *Palmerín*, se admite que la belleza no es un factor irremplazable a la hora de conquistar el éxito en el plano del amor, porque puede ser suplida por la riqueza. Así ya lo estipulaba el romano Ovidio, quien, en *Amores* (*Amores*) (ca. 18 a. C.), sentenciaba que «at nunc, exaequet tetricas licet illa Sabinas,/imperat ut captae, qui dare multa potest» (*Am.*, III, viii [vii], vv. 61-62, 87-88) («Sin embargo ahora, aunque una mujer iguale en severidad a las sabinas, aquel que puede pagar mucho dinero, manda sobre ella como si fuera botín de guerra», *Amores*, III, viii, 325). En la Plena Edad Media, Andrés el Capellán, un asiduo lector de sus textos, afirma, en *El amor cortés*, que la riqueza es, junto a la belleza física, las buenas costumbres, la elocuencia y la generosidad, uno de los medios para obtener el amor que las autoridades en la materia señalan (*De am.*, I, vi, 14; *El amor cortés*, I, vi, 63). No obstante, pone serios reparos a esta forma de conseguirlo y advierte contra aquellas mujeres que se valen de sus encantos para esquilmar a sus enamorados:

Cunctis igitur liquere hominibus debet, quod amor, qui munera quaerit, amor ab aliquo vocari non debet sed turpe scor- tum et luxuriantis ardor avarus, quem nullius posset satiare facultas nec alicuius quantumcunque divitis largitatis humani- tas mitigare. Quilibet ergo marium solidi- tate firmati studere debent talium decli- nare insidias et fraudes damniferas evitare (*De am.*, I, ix, 226).

Todos los hombres deben tener meridiana- mente claro que al amor que busca re- galos no se le puede llamar amor, sino vergonzosa prostitución, pasión avari- ciosa de la lujuria a la que no puede saciar la hacienda de nadie ni mitigar la bondad de la generosidad de nadie, sean cuales sean sus riquezas. Así que los que están dotados de firmeza varonil deben afanarse en apartar de sí las asechanzas de las mujeres de esta clase y evitar sus peli- grosas tretas (*El amor cortés*, I, ix, 145- 146).

Pero Urbanil no es el único enano que convive con una mujer en el ciclo palmeriniano. En el texto que sucede a la obra que lo funda, el *Primaléón*, se sitúa un episodio quizás influenciado por lo que se comenta so- bre la situación privada de aquel en los capítulos posteriores del *Palmerín*<sup>10</sup>. Dicho episodio abarca el espacio de todo un capítulo, el xxviii, e involucra a un enano innominado, a su esposa y a un pretendiente indeseado de la misma. El conflicto por el que todas las partes se ven comprometidas es bien explicado por el propio enano. Esto tiene lugar cuando entabla diá- logo con el caballero Rifarán, quien, apiadándose de sus circunstancias, también toma parte en el asunto:

Sabed, mi señor, que aunque Dios me quiso fazer cual me veis, quiso darme muchas riquezas entre las cuales me dio un castillo muy bueno que está aquí delante. Y yo amé una donzella más que a mí mismo por la su gran bondad y fermosura y di tanto aver a su padre, que me la dio por muger y yo la tenía conmigo a gran vicio. Y un día con ella salía a folgar por una ribera qu'está cerca

<sup>10</sup> Esto es muy posible, por cuanto existe cierto consenso con respecto a que el autor o autora del *Palmerín* continuó su labor en el *Primaléón*, por lo que es muy probable que hubiera retomado en este último algunas ideas exploradas en el primero.

de mi castillo y vino por allí un cavallero d'esta tierra qu'es el más soberbio y desmesurado que en ella ay. Y él se avía querido casar con ella y su padre no gela quiso dar por sus malas maneras. Y como él nos vido andar folgando, vino muy apriessa con otros dos sus primos, que son tales como él, y tomáronme por fuerça a mi muger y a mí me quisieron matar. Y á un mes que me la tiene en un castillo suyo qu'está dos jornadas de aquí y embiome a decir que, si me quexava a persona del mundo, que me mataría por ello y yo é passado después acá tanta cuita qu'es maravilla ser bivo. Y agora, no lo pudiendo sofrir, me quería ir a quexar al Emperador que bien soy cierto que me guardará derecho (*Prim.*, xxviii, 57).

Este fragmento contiene tres puntos que merecen ser examinados en detalle. El primero tiene que ver con que este enano, al igual que Urbanil, está colmado de riquezas, aunque, a diferencia suya, no se especifica claramente de dónde proceden. Empero, si descartamos una posible causa mágica –la cual, por otra parte, no encuentra sustentos en el capítulo–, podríamos suponer que son heredadas, pues manifiesta que Dios compensó su carencia física de origen con una situación económica desahogada. Tales tenencias, inclusive, podrían constituir la prueba de un origen noble, hipótesis que se encuentra apoyada por tres factores. El primero radica en que, al toparse con Rifarán, se especifica que el enano se hallaba acompañado por «cuatro escuderos» (*Prim.*, xxviii, 57), es decir, por un grupo de escoltas de caballeros, doncellas/dueñas y otras personalidades nobiliarias de este género literario. El segundo, por su parte, yace en que nos es mencionado que cuenta, entre sus posesiones, con un «castillo» (*Prim.*, xxviii, 57), un claro signo de potestad señorial. El tercero y último consiste en que, hacia el final del capítulo, se nos indica que también posee un «palacio» (*Prim.*, xxviii, 60), edificación que, desde la Edad Media, estaba asociada a los grados superiores de la nobleza, pues era «en esencia una morada real, o al menos principesca» (Le Goff, 2010, 69).

De ser efectivamente un noble de cuna, el personaje representaría una excepción a la premisa acuñada por José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí (2002, 12) que manifiesta que los libros de caballerías castellanos eliminaron por completo la figura del enano de alta extracción

social<sup>11</sup>, entre cuyos ejemplos notables podemos mencionar a Oberón, vástagos de Julio César y del hada Morgana que protagoniza el cantar de gesta de mediados del siglo XIII *Huon de Burdeos* (*Huon de Bordeaux*), y, yendo aún más atrás, a Guivrete el Pequeño, de *Erec y Enide* (*Erec et Enide*) (ca. 1170) de Chrétien de Troyes, cuya elevada procedencia social se transparenta en el diálogo que mantiene con el protagonista del *roman*:

<p>je sui de ceste terre rois,      mi home lige son Irois,      n'i a nul ne soit mes rantiz ;      et j'ai non Guivrez li Petiz ;      assez sui riches et puissanz,      qu'an ceste terre, de toz sanz,      n'a baron, qui a moi marchisse,      qui de mon comandement isse      et mon plaisir ne face tot ;      je n'ai veisin qui ne me dot,      tant se face orguellex ne cointes (<i>Erec et Enide</i>, vv. 3845-3855, 117-118).</p>	<p>Soy rey de esta tierra, mis hombres ligios      son irlandeses y no hay nadie aquí que      no me deba censo. Me llamo Guivrete el      Pequeño, soy muy rico y poderoso, de      modo que en esta tierra no hay noble de      cualquier sangre que lindando conmigo      salga de mi poder y no haga todo lo que      me complace. No tengo vecino que no      me tema, aunque se haga el orgulloso y      fiero (<i>Erec y Enide</i>, 70).</p>
---	---

El segundo de los puntos a tratar es la forma por intermedio de la cual el enano logró conseguir y conservar a su esposa. Aunque no nos es explicitada su fealdad, tal como sí sucede con Urbanil<sup>12</sup>, nuevamente, y del mismo modo que en el caso de este último, la riqueza constituye el elemento a tener en cuenta, pero, aquí, interviene un mediador necesario: el padre de la joven, quien, como reconoce el propio enano, a raíz de los favores materiales que le brindó, se la entregó para que la hiciera su mujer.

<sup>11</sup> También contravendría la afirmación de Cuesta Torre (2014, 336) que sostiene que, en estos textos, los enanos de clase social privilegiada son los únicos que cuentan con nombre propio.

<sup>12</sup> Esto acontece en el pasaje en el que Trineo, cuñado de Palmerín, ironiza sobre su apariencia con su hermana Polinarda, la cual subraya el marcado contraste entre la figura del enano y la de Palmerín, como así también su desagrado con respecto a tal discrepancia: «—¿Qué vos paresce, señora, del donzel que trae Palmerín, si vistes otro más hermoso? Polinarda se maravilló de su fealdad e dixo: —Por cierto, mal se paresce a su señor. Quiéroselo demandar, que mejor es para servir dueñas e donzelladas que para él, que es cavallero» (*Palm.*, xxxii, 74).

Aunque estas circunstancias podrían contar con una base folclórica –probablemente vinculada a los siguientes motivos de Stith Thompson (1956): F451.5.18. *Dwarfs loves mortal girl* y F451.5.18.1. *Dwarf promises money and property to mortal father for hand of daughter*<sup>13</sup>–, parecerían más bien anclarse en la coyuntura matrimonial de la época, que contemplaba esta suerte de comercio. Para comprenderla, resulta preciso volver la mirada hacia el Medioevo. Según Paulette L’Hermitte-Leclercq (1993, 264), aunque en los siglos plenomedievales la Iglesia consiguió instituir el principio del libre consentimiento matrimonial, este quedó reducido, para el sexo femenino, a la simple prestación de conformidad al candidato propuesto por los padres, lo que se explica por razones de índole moral, vinculadas a la idea de que la mujer era espiritual y carnalmente débil –lo que obligaba a que debiera ser tutelada, cabiéndole esta función al esposo–, y, además, por las estrategias matrimoniales. Las mismas gobernaron la dinámica de este tipo de vínculos durante toda la Edad Media y su importancia es bien resumida por Anita Guerreau-Jalabert (2003, 631):

La alianza matrimonial aparece [...] como el medio más cómodo para asegurar o acrecentar tanto el patrimonio como el poder. Este fenómeno corresponde, de forma muy evidente, a un estado de la sociedad en donde el parentesco sirve de soporte a funciones que actualmente son asumidas por la economía, la política o la justicia, funciones que en el Occidente medieval no contaban con autonomía.<sup>14</sup>

La preferencia de la opinión de los genitores –y, por consiguiente, el desdén hacia la voluntad de las hijas–, al momento de la elección del futuro esposo, continuó estando a la orden del día a principios de los siglos modernos, debido a las importantes funciones que la unión conyugal cumplía a nivel social, entre las que se cuentan, según María Isabel Gascón Uceda (2013, 154), la de afianzar relaciones, ampliar redes clientelares, facilitar la

---

<sup>13</sup> Cabe añadir que no son los únicos, relacionados específicamente con los enanos, que estarían presentes en el capítulo. Por ejemplo, la búsqueda de la ayuda del emperador, por parte del enano, remitiría a otro: F451.5.23. *Dwarfs seek human help in their fights and troubles* (Thompson, 1956).

<sup>14</sup> Para más detalles acerca de dichas estrategias en el mundo medieval, véase Verdon (2008, 43-59).

alianza entre grupos afines o enmendar conflictos entre grupos enfrentados. Una prueba de cuán habituales continuaron siendo estos tratos es que son mencionados en un influyente tratado de la época: *El cortesano (Il cortegiano)* (1528), de Baldassare Castiglione. Aquí se nos dice, con respecto a ciertos enamorados –y desde una óptica que no pierde de vista el escarnio moral–, que

tratan valientemente con los padres y alguna vez con los maridos, los cuales por dineros o por alcanzar favor, entregan sus proprias hijas o sus mujeres, a pesar dellas, en manos de hombres que por lo menos las dexan deshonradas y perdidas (III, 50, 411).

En consecuencia, el acuerdo al que arriba el enano rico y el padre de la joven puede ser entendido como un reflejo de estos mecanismos de alianzas. Así, mientras el enano consigue desposarse con la mujer que desea, el padre, de quien no se nos manifiesta su condición social –aunque podría arriesgarse que sería igualmente nobiliaria, ante la práctica ausencia de lazos conyugales inter-estamentales en los libros de caballerías castellanos<sup>15</sup>–, logra hacerse con riquezas y, además, establecer un vínculo con un individuo que cuenta con cierta relevancia económica en el área.

Ahora bien, aunque para la mujer era prácticamente imposible evadir las estrategias matrimoniales, esto no impidió que pudiera echar mano a ciertos medios de resistencia, los cuales se manifestaban bajo múltiples

---

<sup>15</sup> En el mismo *Primaleón* tiene lugar una situación que sirve de prueba de lo dicho. En determinado momento, uno de los caballeros más importantes del relato, Don Duardos, se hace pasar por un hortelano, de nombre Julián, para, de este modo, acercarse a Flérida, la doncella que pretende. Al percibirse de que había caído ante sus encantos, esta, a causa del imperativo estamental que impedía una relación de tal índole, se cuestiona, con dureza, haber puesto sus ojos en un plebeyo: «—¡Ay, cativa, malandante de mí —decía ella—, cómo yo devo de ser muerta de muy cruel muerte por poner tan afincado amor en un villano! ¡O, Flérida, cómo no te acuerdas del alto linaje de donde vienes, fija del más alto príncipe y mejor que ay en el mundo! ¡O, cautiva de ti, y cuán poco seso es el tuyo! ¿Quién te á forçado a abaxar tanto tu corazón de poner tan demasiado amor en un ave de tan vil condición, aunque no lo es en fermosura, que yo creo que otro no ay semejante a él?» (*Prim.*, xcix, 224-225). Al final, la situación se resuelve favorablemente para los enamorados, luego de que la verdadera identidad del hortelano saliera a la luz.

formas, como, por citar algunos ejemplos, recusar ante tribunales, consentir su propio rapto –por parte de aquel que gozaba de sus preferencias sentimentales–, casarse clandestinamente –para ser más concretos, con candidatos no avalados por el núcleo familiar y a la sombra de la formalidad jurídica– o acogerse a conventos, a fin de desarrollar una existencia célibe, mas a salvo de los dictados paternos. Pero, en el caso de la joven esposa del enano, no sucede nada de esto. Ella se encuentra muy a gusto en su compañía, pero por un motivo específico que nos es explicitado por el propio narrador, cuando relata su reencuentro con su esposo. Este hecho tiene lugar poco después de que fuera liberada de su captor por Rifarán. En efecto, una vez que este derriba de su caballo y deja maltrecho al vil caballero que la capturó, la dueña es soltada por los servidores de su secuestrador, quienes huyen despavoridos ante la furia del vencedor. Acto seguido, acontece lo siguiente:

Un escudero del enano que avía quedado allí fue corriendo a su señor, el cual vino muy alegre y apeóse de su caballo y fue abraçar a su muger y ambos a dos lloravan con plazer, que mucho era viciosa la dueña en poder de aquel enano, y por esso ella lo amava (*Prim.*, xxviii, 58-59).

Aquí se repite lo deslizado cuando se habla de Urbanil, al final del primero de los palmerines: la carencia de una apariencia envidiable no representa un obstáculo para hallar esposa, si se cuenta con cierto nivel de riquezas. Así nos lo indica el texto, cuando subraya que la joven quería al enano porque, a su lado, «era viciosa», expresión que puede interpretarse en el sentido de que lo hacía porque llevaba una existencia desahogada junto a él. Esta suposición se apoya en que, siguiendo lo que apunta Juan Manuel Cacho Blecua (1991, 950) para la frase del *Amadís* refundido «viciosa de todas las cosas» (III, 950), el adjetivo «vicioso», en ciertos contextos, equivalía, en la época, a «bien provisto». Precisamente, la refundición montalviana abunda en muestras que así lo prueban: «aquella tierra es muy viciosa, abundada de todas las cosas y de muchas cañas y fermosas mugeres» (*AG*, II, lxii, 901); «Apolidón hizo en los más sabrosos lugares cuatro

moradas para sí, las más extrañas y viciosas que hombre podría ver» (*AG*, II, lxiii, 915), y «Assí estuvieron en aquel alvergue viciosos y con mucho placer matando las aves con sus arcos» (*AG*, III, lxviii, 1038), entre otras. En esta misma línea de sentido se sitúa la expresión «a gran vicio», que el enano pronuncia a Rifarán en el extracto de diálogo que citamos páginas atrás, y una variación: «en gran vicio». En el propio *Primaleón*, Belcar, hijo del rey Frisol y sobrino del emperador Palmerín, piensa para sus adentros, en los prolegómenos a ser armado caballero, que «si fasta aquí has sido criado en gran vicio, agora te convendría trabajar porque parezcas en algo a aquellos de donde vienes, que con tanto afán alcançaron tan gloriosa fama» (*Prim.*, i, 3). Pero este no es el único ejemplo que la obra nos ofrece: «La isla como era tan deleitosa y todos los moradores d'ella les fizieron grandes servicios; tres días estuvieron allí a gran vicio» (*Prim.*, xxxii, 69); «aquel día estuvo allí a gran vicio, qu'el Duque le fazía grande honra» (*Prim.*, lix, 126); «Malfado se pagó mucho d'este Ruberto y tóvolo dos años consigo a gran vicio» (*Prim.*, lxix, 148); etc. Fuera de los libros de caballerías castellanos, en la primera traducción completa de la *Odisea* al español, *La Ulíxea* (1550-1556) de Gonzalo Pérez, podemos leer, con respecto a los pretendientes de Penélope que usufructuaban los bienes de Ulises en su palacio, lo siguiente: «Ellos viven de balde, y en gran vicio,/ del haber de aquel triste sin ventura» (*Ulíxea*, vv. 314-315, 154). Tres siglos atrás, en el *Libro de Apolonio* (ca. 1250), hallamos este verso: «Criaron a gran vicio los amos a la moçuela» (*Apolonio*, 350a, 191). Una centuria después, en el *Poema de Alfonso Onceno* (ca. 1344-1348), nos topamos, por partida doble, con una construcción lingüística de sintaxis similar y semántica idéntica: «a gran vicio fue criado» (*Poema AC*, 522a y 525b, 140-141).

¿Pero a qué remite el hecho de que se apunte que el afecto de la joven hacia el enano es producto exclusivo del bienestar material que él le provee? En términos narrativos, tal señalamiento probablemente busca establecer una distinción entre este vínculo y aquellos establecidos por los héroes caballerescos con sus amadas doncellas. Aunque la riqueza,

comprendida como la aglomeración de bienes identificatorios de una condición social superior, es uno de los recursos de los que se vale el caballero andante para conquistar a su pretendida (Cacho Blecua, 1979, 173), entre el enano y la joven, no existiría una atracción física recíproca ni una equivalencia total de sentimientos, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, entre Amadís y Oriana. Tampoco hay indicios que adviertan que ha tenido lugar un proceso de cultivo y reforzamiento del amor, por intermedio de la espera –es decir, de la postergación del encuentro íntimo, lapso en el que se llevan a cabo los juegos galantes, característicos del mundillo cortesano, y en el que se desarrolla la faz trascendente del amor– y las pruebas, en otras palabras, de las proezas realizadas por el enamorado, en nombre y a petición o no de su querida, con el fin de aumentar su valor, frente a sus pares, y, a su vez, demostrar el tamaño de su compromiso. Lo que se indica, únicamente, es, por un lado, que el enano consiguió hacerse con la mujer a través de una transacción, de índole económica, con su padre y, por el otro, que el apego de ella hacia él deriva, al menos principalmente, de los lujos que disfruta, gracias a su riqueza. En resumen, lo que se establece es que la calidad del lazo que liga al enano con la joven se halla lejos de la de aquel que une a personajes como Primaleón y Gridonia, cuya relación se ajusta a un patrón bien definido y que persigue el montaje de un amor sostenido sobre una perfección que es tanto estética como espiritual:

El personaje enamorado conoce de oídas [*amor ex auditu*<sup>16</sup>] o a través de una pintura [*amor ex arte*<sup>17</sup>] al caballero o dama en cuestión y la busca, le canta y la celebra; le dedica los esfuerzos de su amor. Llegado el momento, ambos finalmente se reúnen y conocen, se miran e, incluso, se perciben ya con todos los sentidos: el tacto, el oído, el gusto y el olfato. De este modo, se completa la

---

<sup>16</sup> Para profundizar en esta forma de enamoramiento, que tuvo una alta consideración en los siglos medievales, véase Ynduráin (1983, 589-603).

<sup>17</sup> Para mayores detalles acerca de esta otra variante de la fascinación amorosa, surgida a raíz de la percepción de una representación gráfica, véase Campos García Rojas (2005, 607-621). Una forma similar es la del enamoramiento desencadenado por la percepción del ser amado en un espejo de características mágicas. Tal motivo ha sido estudiado, en la narrativa caballeresca peninsular de comienzos de la Edad Moderna, en Beltrán y Requena (2002, 13-26).

percepción sensorial y, por lo tanto, sucede una confirmación correcta de la belleza, de la valentía, de la fuerza y del sentimiento amoroso que sólo se conocían de modo indirecto; que habían sido escuchados en descripciones, en relatos o apreciados en pinturas y esculturas (Campos García Rojas, 2015, 394-395).

Que se subraye que la opulencia del enano es lo que despierta el amor de la joven también parece apuntar, como en el caso de Urbanil, a la idea medieval de que la mujer era propensa a servirse de su influjo sobre el hombre para saciar su avaricia. Tal idea tiene asideros en la Antigüedad clásica. Ovidio, de quien ya citamos palabras que apuntan hacia esta dirección, en el *Arte de amar (Ars amatoria)* (1 a. C.-fines del 1 d. C. o principios del 2), no duda en afirmar, al respecto del papel que cumplen los obsequios en el juego amoroso, que la generalidad de las féminas pondera, antes que los versos de amor, los bienes materiales, concluyendo que «carmina laudantur sed munera magna petuntur:/ dummodo sit diues, barbarus ipse placet» (*Ars am.*, II, vv. 275-276, 152) («La poesía recibe alabanzas pero lo que se busca son los grandes regalos: hasta un bárbaro resulta agradable con tal que sea rico», *Arte de amar*, II, 403). Ya en la Edad Media, otro autor anteriormente mencionado, Andrés el Capellán, como parte del discurso misógino que despliega en el último libro de *El amor cortés*, afirma, en forma contundente, que «nulla mulier in tanto cuiquam amoris zelo coniungitus quae toto mentis ingenio non laboret coamantis substantiam exhaustire. Et haec non reperitur regula fallax sed omni exceptione carere» (*De am.*, III, 341-342) («No hay mujer que se una a un hombre con tanto celo amoroso que no trate con todo su ingenio de despojar a su amante de la hacienda. Esta regla nunca falla y carece por completo de excepción», *El amor cortés*, III, 204). Avanzados unos cuantos siglos, si posicionamos la mirada en el contexto castellano que atestiguó el nacimiento del *Amadís* montalviano, Alfonso Martínez de Toledo, en su *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (1498), obra insigne de la literatura misógina hispánica prerrenacentista, expresa que

todas las más de las mugeres son avariciosas e quando algo alcançan son muy tenientes. Son amadoras de temporales riquezas en grado superlatyvo, e para aver

dineros e los alcançar con modos muy esquisytos trabajan sus espíritus e cuerpos. En esto son muy atentas con mucho estudio e sulycitud (*Corbacho*, I, xviii, 83).

El tercer y último punto a tener en cuenta tiene que ver con que, aunque noble y rico, de acuerdo con las pruebas que el texto brinda, el enano no deja de ser representado siguiendo los lineamientos que la literatura caballeresca establece para tal tipo de personajes. Esto se trasluce, específicamente, en que le es endilgada una predisposición a la cobardía, la cual se vislumbra en dos ocasiones a lo largo del episodio. La primera tiene lugar en los prolegómenos del combate entre Rifarán y el caballero que cometió el rapto no consentido de la dueña –crimen, por cierto, de suma gravedad<sup>18</sup>–, cuando, a poco de que este último saliera del castillo para enfrentar a su retador en campo abierto, el texto nos narra que «El enano no osó esperar, más fuese muy arredrado de allí» (*Prim.*, xxviii, 58). «Arredrado» puede leerse como «apartado», pero también como «atemorizado», ya que, entre los significados históricos de «arredrar», se encuentra «amedrentar» (Corominas, 1984, 352)<sup>19</sup>. La segunda ocurre luego de la muerte del raptor y del regreso del enano, su esposa y Rifarán a la seguridad del castillo de aquél. Al ser alcanzados por los primos del muerto, quienes les seguían el rastro en busca de venganza, nos es relatado que el enano «cuando los vido, fue tan espantado que apenas se pudo tener en su cavallo. –¡Ay, Santa María, valme! –dijo él–. Que todos somos muertos, que empós de nos vienen aquellos de quien yo me temía» (*Prim.*, xxviii, 59). Destinadas a realzar la valentía de Rifarán, las palabras proferidas por este personaje recuerdan, por su dramatismo tragicómico, a expresiones

<sup>18</sup> Así lo reconocen las *Partidas*, las cuales castigan este delito con la pena capital y la confiscación y traspaso de bienes del criminal: «Robando algund ome alguna muger biuda de buena fama, o virgen, o casada, o religiosa, o yaziendo con alguna dellas por fuerça, si le fuere provado en juyzio deve morir por ende, e de más devén ser todos sus bienes de la muger, que assí oviesse robada o forçada» (*Partidas*, VII, xx, 3, f. 72r).

<sup>19</sup> Curiosamente, el *Diccionario de Autoridades* (1726-1732) no consigna este último sentido en la entrada que dedica a la voz. Empero, en la 23.<sup>a</sup> edición del *Diccionario de la lengua española* (2014), de la Real Academia Española, se conjugan los dos usos expuestos en su segunda acepción: «Retraer, hacer volver atrás, por el peligro que ofrece o el temor que infunde la ejecución de algo».

vertidas por otros enanos de libros de caballerías castellanos ante situaciones que entrañan peligro para sus vidas, como las de Ardián («¡Acorredme, señor, que me matan!», *AG*, I, xxii, 471), Risdeno («¡Ay, mi señor Cavallero de la Roca Partida, valedme que no sea yo apartado de serviros!», *Prim.*, clxxxiii, 457) y Mordete («¡Buen señor, por la fe que a Dios devéis y a la cosa del mundo que más amáis, que no toméis vengança en tan cautiva cosa como yo!», *Pol.*, xxvi, 61), entre muchas otras que ponen sobre el tapete la incapacidad de estos seres de defenderse por sí mismos, característica que también tendría un anclaje en el folclore –tal como lo sugiere el motivo F451.3.9. *Dwarfs are weak* (Thompson, 1956)–, al igual que el hecho de presentarse aduciendo haber sido puestos en apuros por terceros –F451.5.11. *Dwarfs suffer abuses by mortals* (Thompson, 1956).

## 2. ¿Destellos de la vida de los enanos palaciegos en el episodio pri-maleoniano?

Si echamos una mirada al panorama palaciego del contexto de recepción de los libros de caballerías castellanos, no es descabellado suponer que la curiosa situación personal del diminuto señor del capítulo xxviii del *Primaléon*, al igual que la de Urbanil, cuenta con sólidos amarres en la realidad particular de enanos que gozaron de una posición favorable, tanto en los círculos más cercanos a los Austrias como, inclusive, en aquellos ligados a destacadas personalidades políticas peninsulares del periodo anterior. Un buen punto de partida para explicar lo dicho es aclarar que la realidad de los enanos cortesanos era mucho más compleja de lo que se presupone en un comienzo. En efecto, aunque son bien conocidos por haber servido en los ámbitos nobiliarios de esos tiempos como divertimentos, del mismo modo en que lo hacían sujetos con taras físicas y/o

mentales y locos impostores –todos los cuales eran caratulados como «sabandijas»<sup>20</sup> de palacio o, en términos menos denigrantes, «gente de placer»<sup>21</sup>–, estos enanos, en varias oportunidades, llegaron a desempeñar roles de cierta relevancia política y/o administrativa, ya sea en conjunto con sus actividades cómicas o en forma exclusiva. Antes del advenimiento de los Habsburgo ya nos topamos, por ejemplo, con la vida del francés, afincado en Cataluña, Antoni Tallander, mejor conocido como Mosén Borra. Él deleitó con sus ocurrencias a varios actores políticos de importancia capital: Martín I de Aragón, Fernando de Antequera –quien, en 1414, lo elevó oficialmente a la categoría de «maestro de los Alvardanes», título que implicaba su reconocimiento específico como bufón (Bufarull y Sans, 1893, 6-7)– y Alfonso V. Constituyó, de acuerdo con Francesc Massip Bonet (2012, 82), «uno de los primeros bufones de estado documentados en Europa». Además de sus labores bufonescas, aparece consignado como prestamista de Fernando de Antequera en, al menos, dos oportunidades: primero, en 1413 y, segundo, en 1414, cuando facilitó al rey cierta cantidad de dinero para paliar los gastos insumidos por el sitio de Balaguer, ciudad en donde se resguardaba el sublevado conde de Urgel (Bufarull y Sans, 1893, 8). Aún más llamativo resulta el hecho de que ejerció como diplomático. En efecto, gracias a Alfonso V, Mosén Borra ingresó en el ambiente más cercano a Segismundo de Luxemburgo, quien gozó de sus servicios privados y compañía a lo largo de los dos últimos años del concilio de Constanza (1414-1418) (Bufarull y Sans, 1893, 9-10). Esta situación no sorprende tanto, si tenemos en cuenta que el enano tenía instrucción en leyes, gramática e idiomas (Massip Bonet, 2012, 83).

---

<sup>20</sup> La palabra, de posible origen prerromano y relacionada con *sugandilla* y otras formas vascas para «dártijas», era utilizada para referir a reptiles y demás animalejos. Para más información acerca de su compleja etimología, véase Corominas (1983, 105-108).

<sup>21</sup> Fernando Bouza (1991, 13) señala que el concepto refería a «una extraña cofradía de seres humanos que habían llegado hasta allí para el solaz de reyes y cortesanos, y cuya pequeña biografía está unida íntimamente a la vida de palacio».

Ya en la época de los Austrias, además de enanos que amenizaban los días de las grandes personalidades del reino con sus ocurrencias<sup>22</sup>, hallamos la figura de Diego de Acedo, conocido como El Primo, quien desempeñó importantes labores administrativas para Felipe IV, entre 1635 y 1660. Aunque su vida transcurrió luego de que hubiera llegado a su fin el cenit editorial de los libros de caballerías castellanos, cabe traerlo a colación, porque representa el ejemplo más cabal del enano de corte cuyas tareas fueron más allá del entretenimiento. Aunque aparece asentado como «enano» en los Archivos de Palacio (Moragas, 1964, 11), sus funciones no eran de naturaleza bufonesca. En realidad, él era un funcionario, de la Secretaría de Cámara y Estampa, que ejercía como estampillero, es decir, como encargado de la estampa o estampilla, nombre que recibía la firma facsimilar del rey (Entrambasaguas, 1960, 18). De posición acomodada y mujeriego, los historiadores mencionan, a menudo, dos anécdotas acerca de su persona: la primera está relacionada con el hecho de que recibió, en Molina, un disparo en el rostro, el cual, quizás, iba dirigido inicialmente al Conde Duque de Olivares, a quien acompañaba en un coche; la segunda, por su parte, tiene que ver con que, en 1643, el aposentador de Palacio, Marcos de Encinillas, apuñaló y degolló a su esposa, a raíz de los celos que sentía hacia el enano. Este había convivido con ellos y no fue también asesinado porque justo había salido de paseo con el rey en la mañana en la que aconteció el fatídico suceso (Moreno Villa, 1939, 58; Moragas, 1964, 11; Entrambasaguas, 1960, 18; Gallego, 1986, 19 y 1990, 330; Bouza, 1991, 166-167). También cabe recordar que su carácter de burócrata ha quedado plasmado, gráficamente, gracias al pincel de uno de los artistas más importantes del barroco: Diego Velázquez –de quien se hipotetiza que pudo haber sido primo del enano, de lo que derivaría el apodo

---

<sup>22</sup> Se trata de enanos como Francisco de la Montaña, favorito de la reina Isabel de Valois; los polacos Estanislao y Domingo, que ejercieron funciones en el reinado de Felipe II; Bonamí, un regalo de Isabel Clara Eugenia a su sobrino Felipe IV; Miguel Soplillo, quien también fue enviado por la infanta a España, o Nicolasito y Luisillo, ambos de procedencia flamenca, al igual que los dos anteriores, y que sirvieron en el séquito de Carlos II.

de este (Moragas, 1964, 11)<sup>23</sup>—, quien lo captó, en toda su magnificencia, en el óleo sobre lienzo *Bufón con libros* (ca. 1640) o, como era anteriormente conocido, *El bufón don Diego de Acedo, «el Primo»*, pintura en la que llama la atención el contraste entre el tamaño de una pila de libros y el del estam-pillero, lo que resalta la pequeñez de este último.

Ahora bien, los libros de caballerías castellanos tomaron nota de esta clase de enanos —tal como lo hicieron con otras muchas situaciones de su contexto de producción<sup>24</sup>—, los cuales, como ya manifestamos, trascendían o evadían los roles de entretenimiento y/o de acompañamiento que les eran comúnmente atribuidos. Tal intromisión de la realidad en el plano literario, que es igualmente reconocida por estudiosos como María Luzdivina Cuesta Torre (2014, 337), queda constatada, por citar solo un ejemplo, en lo que le sucede a Ardián a lo largo del ciclo amadisano, pues este llega a cumplir, durante el transcurso del mismo, cinco funciones: escudero, camarero, repostero, guardarropa mayor y oblato (Flores García, 2024, 438), tres de las cuales están ligadas a la administración de las cosas palaciegas. Por ejemplo, en el *Amadís* montalviano, es mencionado fungiendo como «maestresala» (AG, III, lxxx, 1281), cargo que, al igual que el de «trinchante», le correspondía, en la Castilla bajomedieval, a quien se ocupaba del servicio de la mesa del monarca (García de Valdeavellano, 1968, 492).

---

<sup>23</sup> Esta explicación se apoya en que Diego de Acedo fue posiblemente hermano de Lorenza de Acedo y Velázquez, probable prima del pintor (Pantorba, 1955, 142). Otras teorías sostienen que la denominación pudo haberse basado en que el enano tenía, en realidad, lazos sanguíneos con Juan de Acedo y Velázquez, Caballero de San Juan y contador mayor del Cardenal Infante Fernando de Austria. También se piensa que el sobrenombre pudo surgir a partir de una observación irónica, al ser el segundo apellido del enano el mismo que el del gran pintor (Moreno Villa, 1939, 55; Moragas, 1964, 11; Mena Marqués, 1986, 90), o que los grandes buscaban, con ello, burlarse del propio Velázquez, a causa, de acuerdo con Julián Gallego (1990, 55), «de su manía de grandezas y pretender ser caballero de hábito».

<sup>24</sup> Justas, torneos, desafíos, recibimientos triunfales, combates navales contra turcos, edificaciones, ingenios y artificios mecánicos e hidráulicos, autómatas de diversa índole —de metal o madera; dotados de movimiento o sonoros— y jardines son solo algunos de los motivos a través de los cuales se vislumbra la inclusión del medio circundante dentro del género literario. Para ahondar en la correspondencia entre este tipo de narrativa caballeresca y la realidad de sus autores, véase Cuesta Torre (2002, 87-109) y Aguilar Perdomo (2007, 127-147; 2008, 15-42, y 2022, 61-186).

Del mismo modo, la ficción caballeresca hispánica de los siglos XVI y XVII se habría hecho eco de los cambios de estado civil de los enanos cortesanos de las postrimerías del Medioevo y el alba de la Modernidad. En consecuencia, tanto Urbanil como el enano anónimo del capítulo xxviii del *Primaleón* se hallarían reflejados en individuos como el ya referido Mosén Borrà, quien comparte osario, en la Catedral de Barcelona, con Agnès Collell, su esposa, y de quien también se tiene constancia de que tuvo hijos (Bofarull y Sans, 1893, 8). Por otra parte, existe evidencia, en cuentas palaciegas, de que, en épocas de Felipe IV, el enano Claudio o Claudito tuvo un hijo y, anteriormente, durante el reinado de Felipe II, otro, Pedro Méndez, contrajo matrimonio (Moreno Villa, 1939, 91 y 116).

### 3. Reflexiones finales

Para terminar, cabe listar cuatro apreciaciones conclusivas. La primera es que la representación multiforme del enano, en los libros de caballerías castellanos, alberga espacio para personajes que, además de contar con una condición social que no es marginal, exhiben circunstancialmente, y pese a su naturaleza portentosa, la facultad de involucrarse, con cierto éxito, con mujeres que no poseen su misma apariencia, algo que también sucede, con mucha mayor regularidad, en el caso de los gigantes<sup>25</sup>. El enano del capítulo xxviii del segundo de los palmerines es un claro ejemplo de los mismos.

No obstante, y aquí nos topamos con la segunda de nuestras consideraciones finales, el vínculo conyugal que este establece, al igual que el trazado por Urbanil, se funda, de acuerdo con los indicios que presenta el texto, en el interés material no solo del padre de la joven, sino también en el de ella misma. Esto se debe, como vimos, a la clara intención del autor

---

<sup>25</sup> Sin ir más lejos, en el *Primaleón* encontramos a Mayortes, gigante benévolo, aliado de la cristiandad y de quien, en los momentos culminantes del libro, se nos dice que «se casó con la infanta Campora siendo ella mora, qu'él y todo su linage eran paganos y por esto tura oy el su linage ser paganos» (*Prim.*, cxcviii, 496).

del *Primaleón* de establecer una distinción, de grado, entre este tipo de lazos y aquellos tejidos por caballeros y doncellas. Con base en esto, podemos aducir que el mensaje que trasluciría el responsable de la obra sería que el amor, en su forma más acabada, es incapaz de surgir allí donde no hay una completa equiparación entre los individuos, que abarque desde el plano estético hasta el social. El enano, aunque todo apunta a que pertenece a la nobleza, nos es presentado echando mano a su fortuna, a efectos de captar la atención de la mujer que anhelaba; comprar la aquiescencia de su padre –detalle que no debe pasarse por alto–, y compensar la falta de atractivo físico, fama heroica y/o cualesquiera de las otras cualidades que hacen a un héroe caballeresco, lo que representa una forma de ganarse el favor de las mujeres que, tal como hemos constatado, no era del agrado de los tradistas ya desde la Antigüedad clásica. Al respecto, cabe añadir que dicho mensaje emerge, de una manera más directa, en otros pasajes del *Primaleón*. Uno de ellos es el jocoso diálogo que sostienen Risdeno y Giber, un caballero de una fealdad extraordinaria, y perdidamente enamorado de Gridonia, que, de la misma manera que los enanos, cumple la función de alivio cómico. Aquí, el primero de los mencionados le expresa al segundo que, al igual que él, no debería esperar alcanzar la fortuna en el amor, deslizándose, luego de que Giber ponderara su estatus como caballero y la voluntad de acometer aventuras, que esto se debe a su apariencia poco agraciada:

Vamos en el nombre de Dios, que yo espero en Dios que faremos tales servicios a Gridonia que gane su voluntad.

—Esa ganaréis vos muy mal —dijo Risdeno el enano— si ella sesuda fuera. Que vos y yo poco podemos ganar en fecho de amores.

—No fables en eso —dijo el caballero Giber—, que tú y yo mal nos podemos igualar, que tú eres una vil cosa y, si no fuese por el señor con quien bives, no valdrías tanto como nada y yo soy caballero; aunque sea feo, por eso no se quita la mi bondad y valor.

—Esa bondad quiero yo ver en esta guerra —dijo Risdeno—, pues tanto os preciáis de ella, que mucha devíades de tener para vos osar combatir a Primaleón a quien ivades a buscar, según é oído dezir, que es uno de los buenos caballeros que ahora ay en el mundo.

—Yo fiziera mi poder —dijo el caballero Giber— y si él me venciera, no era mucho que yo vencido soy de Gridonia.  
—Si ella es tan hermosa, mal escogerá en tomarlos a vos por marido (*Prim.*, lxxxv, 188)<sup>26</sup>.

Empero, y aquí arribamos a la tercera apreciación conclusiva, habría otro motivo detrás de la razón por la cual la joven aceptó mudarse con el enano para ejercer como su compañera. El mismo no sería sino la reiteración de una vieja denuncia de carácter misógino: que la mujer es, por naturaleza, avariciosa, es decir, una amante desmedida de los bienes materiales. En consecuencia, queda habilitaba la posibilidad de suponer que, tras el episodio, yace un trasfondo didáctico-pedagógico.

La cuarta y última de nuestras valoraciones finales reside en que no resulta para nada descabellado trazar paralelismos entre este y otros enanos de los libros de caballerías castellanos, como *Urbanil*, y varios de los que poblaron las cortes hispánicas del contexto de producción de esta forma de literatura. La correlación parece más que evidente: tanto los enanos literarios como los que en realidad convivieron con reyes, reinas y nobles preeminentes superan, en múltiples ocasiones, el límite de lo bufonesco, para adentrarse en los terrenos de la burocracia, la consejería principesca —aun contra la opinión de algunos humanistas<sup>27</sup>— e incluso de la diplomacia. Además, enanos reales y literarios aparecen, de vez en cuando, desposados y con hijos, con lo cual brindan muestras de una vida privada desarrollada de acuerdo con los parámetros que regían, dentro de su coyuntura, para la normalidad familiar, lo que permite discutir acerca de cuán certero es considerarlos, en su conjunto, como «rarezas».

---

<sup>26</sup> Ya hacia el final del *Primaleón*, Giber vuelve a servir como excusa para que el autor insista con que la escasez de un semblante envidiable es un obstáculo para lograr una atracción genuina, pues, luego de mencionarse su casamiento con la doncella Rianda, nos es dicho, al respecto de esta última, que «algo fue contra su voluntad por ser él tan feo» (*Prim.*, ccxii, 523).

<sup>27</sup> Uno de ellos fue Fadrique Furió Ceriol, quien, en *El Concejo y Consejeros del Príncipe* (1559), escribió lo siguiente: «En el hombre mui pequeño no se hallan tantas faltas para el gobierno como en el sobradamente de largo, sino que son aírados, presuntuosos i el pueblo búrlase de ellos i los tiene en poca estima. La qual es una natural passión que no se escusa ni se puede escusar; i portanto el Príncipe deve huir (quanto pudiere) la elección de hombres deste tamaño» (*Concejo*, iii, 164).

### Bibliografía citada

- AG* = Rodríguez de Montalvo, Garcí, *Amadís de Gaula I y II*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Cátedra, 1991.
- Aguilar Perdomo, M.<sup>a</sup> del Rosario, «La arquitectura maravillosa en los libros de caballerías españoles: a propósito de castillos, torres y jardines», *Lingüística y literatura*, 51 (2007), pp. 127-147.
- , «Artificio, maravilla y técnica. Hacia una tipología de los autómatas en los libros de caballerías», en *Amadís de Gaula: quinientos años de después*, ed. José Manuel Lucía Megías y M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, col. Ana Carmen Bueno, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 15-42.
- , *Jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción caballeresca a la realidad nobiliaria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2022.
- Am.* = Ovidius Naso, Publius, *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, ed. E. J. Kenney, Oxford, Oxford University Press, 1977, pp. 1-100.
- Amores* = Ovidio Nasón, Publio, *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, trad., intr. y notas Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989, pp. 207-345.
- Apolonio* = *Libro de Apolonio*, ed. Dolores Corbella, Madrid, Cátedra, 1992.
- Ars am.* = Ovidius Naso, Publius, *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, ed. E. J. Kenney, Oxford, Oxford University Press, 1977, pp. 109-200.
- Arte de amar* = Ovidio Nasó, Publio, *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, trad., intr. y notas Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989, pp. 347-463.
- Beltrán, Rafael y Requena, Susana, «La declaración de amor a través del espejo: un motivo cortés en textos de caballerías», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, ed.

Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 13-26. URL: <<http://repositoriodigital-la-semyr.es/index.php/rd-ls/catalog/book/50#downloadTab>> (cons. 22/10/2025).

Bofarull y Sans, Francisco de, «Tres cartas autógrafas é inéditas de Antonio Tallander, Mossen Borra, maestro de los albardanes de D. Fernando el de Antequera y algunos documentos desconocidos relativos al mismo personaje», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 5 (1893), pp. 4-100. URL: <<https://raco.cat/index.php/MemoriasRABL/article/view/206134>> (cons. 10/10/2025).

Bouza, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*, Madrid, Temas de Hoy, 1991.

Bueno Serrano, Ana Carmen, «Motivos literarios de la representación de la violencia en los libros de caballerías castellanos (1508-1514): enanos, doncellas y dueñas anónimas», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol. I, pp. 442-452. URL: <<https://www.ahlm.es/IndicesActas/Alicante05.htm>> (cons. 10/10/2025).

Cacho Blecua, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979.

—, «Introducción», en Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula I*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Cátedra, 1991, pp. 17-216.

Campos García Rojas, Axayácatl, «Historia y amor *ex arte* en los libros de caballerías: *Espejo de príncipes y caballeros*», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, ed. Mercedes Pompín Barral y Carmen Parrilla García, La Coruña, Universidade de A Coruña-Dpto. de Filología Española e Latina-Toxosoutos, 2005, vol. I, pp. 607-621. URL:

- <<https://www.ahlm.es/actas/acta/actas-del-ix-congreso-internacional-de-la-asociacion-hispanica-de-literatura-medieval-a-coruna-18-al-22-de-septiembre-de-2001-eds-m-pampin-y-c-parrilla-2-vols-a-coruna-universidade-de-a-coruna-dpto-de-filoloxia-espanola-e-la-tina-toxosoutos-2005>> (cons. 10/10/2025).
- , «Hermosos y comedidos gigantes en los libros de caballerías hispánicos: *Flor de caballerías*», en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas en la Edad Media*, ed. Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Extremadura/Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 999-1008.
- , «Primacía del *amor ex visu* y caducidad del *amor ex arte* en *Primaleón*», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, coord. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua/Fundación de San Millán de la Cogolla, 2015, pp. 391-404. URL: <<https://www.ahlm.es/actas/acta/estudios-de-literatura-medieval-en-la-peninsula-iberica-ed-carlos-alvar-san-millan-de-la-cogolla-cilengua-2015>> (cons. 10/10/2025).
- Casado Gutiérrez, María del Pilar, «“Si bien fuera de vos bien será de mí, e si mal, yo no quiero bien sin vos”: terceros en amores en el ciclo palmeriniano», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el «Libro de Buen Amor». Dueñas, cortesanas y alcabuetas: Libro de Buen Amor, La Celestina y La Lozana andaluza. Homenaje a Joseph T. Snow*, ed. F. Toro Ceballos, Jaén, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, pp. 55-58. URL: <<https://medievalistas.es/si-bien-fuera-de-vos-bien-sera-de-mi-e-si-mal-yo-no-quiero-bien-sin-vos-terceros-en-amores-en-el-ciclo-palmeriniano/>> (cons. 10/10/2025).
- , «De tercero en amores a cortesano: el ascenso del enano Urbanil en la corte del emperador Palmerín», *Bulletin hispanique*, 1/123 (2021), pp. 67-84. DOI: <<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.12239>> (cons. 10/10/2025).
- Castiglione, Baldassare, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, 3.<sup>a</sup> ed., Madrid, Cátedra, 2011.

- Cirongilio* = Vargas, Bernardo de, *Cirongilio de Tracia*, ed. Javier Roberto González, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Coduras Bruna, María, «La presencia del gigante en el ciclo amadisiano: Un paradigma antropónimo caballeresco», *Lectura y signo*, 9 (2014), pp. 105-120. DOI: <<https://doi.org/10.18002/lys.v0i9.1327>> (cons. 10/10/2025).
- Concejo* = Furió Ceriol, Fadrique, *El Concejo y Consejeros del Príncipe*, ed. Henry Mechoulan, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- Corbacho* = Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed., intr. y notas de J. González Muela, Madrid, Castalia, 1970.
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. A-CA*, col. José A. Pascual, Madrid, Gredos, 1984, vol. I.
- , *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. RI-X*, col. José A. Pascual, Madrid, Gredos, 1983, vol. V.
- Cuesta Torre, M.ª Luzdivina, «La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 87/109. URL: <<http://repositoriodigital-la-semyr.es/index.php/rd-ls/catalog/book/50>> (cons. 12/10/2025).
- , «Magos y magia, de las adaptaciones artúricas castellanas 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. 325-366. URL: <<https://buleria.unileon.es/handle/10612/20561>> (cons. 01/11/2025).
- De am.* = Andreas Capellanus, *Andreae Capellani regii francorum De amore*, ed. Ernst Trojel, Copenhague, In Libraria Gadiana, 1892.
- Demattè, Claudia, «Caballeros contra jayanas: dos homenajes al ciclo palmeriniano», en *Palmerín y sus libros. 500 años*, ed. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho, Ciudad de México, El Colegio de México/Centro

- de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2013, pp. 191-212. URL: <<https://muse.jhu.edu/book/74296>> (cons. 10/10/2025).
- Diccionario de Autoridades* = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Francisco del Hierro, Impresor de la Real Academia Española, 1726, t. I.
- Duce García, Jesús, «Consejos y castigos en el Valerian de Hungría», *Memorabilia. Boletín de Literatura Sapiencial*, 2007. URL: <<https://paranseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia10/Duce/Texto.htm>> (cons. 24/10/2025).
- Eisenberg, Daniel y Marín Pina, María Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- El amor cortés* = Andrés el Capellán, *El amor (cortés)*, ed. Enrique Montero Cartelle, Madrid, Akal, 2020.
- Entrambasaguas, Joaquín de, «Los monstruos de Velázquez», *Villa de Madrid. Revista del Excmo. Ayuntamiento*, 14 (1960), pp. 13-20. URL: <[http://www.memoriademadrid.es/busador.php?accion=VerFicha&id=19364&num\\_id=1&num\\_total=98](http://www.memoriademadrid.es/busador.php?accion=VerFicha&id=19364&num_id=1&num_total=98)> (cons. 10/10/2025).
- Erec et Enide* = Chrétien de Troyes, *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794)*. I. *Erec et Enide*, ed. Mario Roques, París, Honoré Champion, 1973.
- Erec y Enide* = Chrétien de Troyes, *Erec y Enide*, ed. Victoria Cirlot, Antoni Rosell y Carlos Alvar, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Siruela, 1993.
- Febo* = Corbera, Esteban, *Febo el troyano*, ed. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Felix.* = Ortega, Melchor de, *Felixmarte de Hircania*, ed. M.<sup>a</sup> del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Ferrario de Orduna, Lilia E., «*Palmerín de Olivia y Primaleón*: algunas observaciones sobre su autoría», en *Actas del VII Congreso Internacional de la*

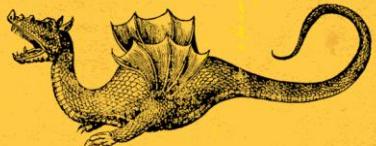
- Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santander, 22-26 de septiembre de 1999, Palacio de la Magdalena, Universidad Internacional Menéndez Pelayo*, Santander, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 717-728. URL: <<https://www.ahlm.es/actas/acta/actas-del-viii-congreso-internacional-de-la-asociacion-hispanica-de-literatura-medieval-santander-22-al-26-de-septiembre-de-1999-eds-m-freixas-y-s-iriso-2-vols-santander-consejeria-de-cultura-del-gobierno-de-cantabria-ano-jubilar-lebaniego-y-ahlm-2000>> (cons. 10/10/2025).
- , «Nuevamente en torno a *Primaleón* y el problema de su autoría», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 721-729. URL: <<https://www.ahlm.es/actas/acta/actes-del-x-congres-internacional-de-lassociacio-hispanica-de-literatura-medieval-alacant-16-al-20-de-setembre-de-2003-eds-r-alemany-j-l-martos-i-j-m-manzanaro-3-vols-alacant-institut-interuniversitari-de-filologia-valenciana-symposia-philologica-10-2005>> (cons. 10/10/2025).
- Flores García, Andrea, «De seres desemejados a criaturas engalanadas en los libros de caballerías. Gigantes y enanos ricamente ataviados», *Medievalia*, 54 (2022), pp. 129-149. DOI: <<https://doi.org/10.19130/medievalia.2022.54.2/003X27SO016>> (cons. 10/10/2025).
- , «Atuendos galanes para criaturas extrañas en los libros de caballerías (II): los enanos», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 12/2 (2024), pp. 421-444. DOI: <<https://doi.org/10.13035/H.2024.12.02.24>> (cons. 10/10/2025).
- Gallego, Julián, «Manías y pequeñeces», en *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias (A propósito del «Retrato de enano» de Juan Van der Hamen)*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1986, pp. 15-24. URL: <<https://bibliotecadigital.museodelprado.es/prado-bib/es/bib/15719.do>> (cons. 10/10/2025).

- , «Catálogo», en Domínguez Ortiz, Antonio, Pérez Sánchez, Alfonso E. y Gallego, Julián, *Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 57-455. URL: <<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/velazquez/394ee06b-4d9b-4244-94e7-8ae0f667687a>> (cons. 10/10/2025).
- Gascón Uceda, María Isabel, «Entre el deseo y la realidad. Mujer y matrimonio en la Edad Moderna», en *Historia(s) de mujeres en homenaje a M.ª Teresa López Beltrán*, coord. Pilar Pezzi Cristóbal, Málaga, Perséfone. Ediciones Electrónicas de la AEHM/UMA, 2013, vol. II, pp. 153-171.
- García de Valdeavellano, Luis G. de, *Curso de historia de las instituciones españolas. De los orígenes al final de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- Greimas, A. J., *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gedos, 1987.
- Guerreau-Jalabert, Anita, «Parentesco», *Diccionario razonado del Occidente medieval*, eds. Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, Madrid, Akal, 2003, pp. 626-636.
- Gutiérrez Padilla, María, «“Avía caído una gran torre”: la asimilación de funciones entre el gigante y los seres híbridos mitológicos», *Tirant*, 15 (2012), pp. 89-98. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.15.2086>> (cons. 10/10/2025).
- , «De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, coord. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua/Fundación de San Millán de la Cogolla, 2015, pp. 659-671. URL: <<https://www.ahlm.es/actas/acta/estudios-de-literatura-medieval-en-la-peninsula-iberica-ed-carlos-alvar-san-millan-de-la-cogolla-cilengua-2015>> (cons. 10/10/2025).
- L’Hermitte-Leclercq, Paulette, «Las mujeres en el orden feudal (siglos XI y XII)», en *Historia de las mujeres*, dir. George Duby y Michelle Perrot,

- vol. III: *La Edad Media, La mujer en la familia y en la sociedad*, dir. Christiane Klapisch-Zuber, Madrid, Taurus, 1993, pp. 247-300.
- Le Goff, Jacques, *Héroes, maravillas y leyendas en la Edad Media*, Madrid, Paidós, 2010.
- Lis. = Silva, Feliciano de, *Lisuarte de Grecia (Libro VII de Amadís de Gaula)*, ed. Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- LsEC = López de Santa Catalina, Pedro, *Libro Segundo de Espejo de Caballerías*, ed. Juan Carlos Pantoja Rivero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Lucía Megías, José Manuel, «Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*», en *Fantasía y literatura en la Edad Media y los siglos de oro*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 235-258.
- Lucía Megías, José Manuel; Sales Dasí, Emilio, «La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos. 1. Los enanos», *Revista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5 (2002), pp. 9-24. URL: <<https://rflit.index.php/rflit/article/view/44>> (cons. 10/10/2025).
- Marín Pina, M.ª Carmen, «El humor en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 245-266. URL: <<http://repositoriodigital-la-semyr.es/index.php/rdls/catalog/book/50>> (cons. 23/10/2025).
- , «Introducción», en *Palmerín de Olivia*, ed. Giuseppe Di Stefano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. vii-xxxvii.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gedos, 1973.
- Martín Romero, José Julio, «El combate contra el gigante en los textos caballerescos», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y

- Josep Miquel Manzanaro, Alicante, Institut Interuniversitari de Filología Valenciana, 2005, vol. III, pp. 1105-1121.
- , «“¡Oh captivo cavallero!” Las palabras del gigante en los textos caballerescos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1/54 (2006), pp. 1-31. DOI: <<https://doi.org/10.24201/nrfh.v54i1.2309>> (cons. 10/10/2025).
- Martineau, Anne, *Le nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, París, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Massip Bonet, Francesc, «El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento», *Babel. Littératures plurielles*, 25 (2012), pp. 71-96. DOI: <<https://doi.org/10.4000/babel.2077>> (cons. 10/10/2025).
- Mena Marqués, Manuela B., «Catálogo», en *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias (A propósito del “Retrato de enano” de Juan Van der Hamen)*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1986, pp. 25-127. URL: <<https://bibliotecadigital.museodelprado.es/prado-bib/es/bib/15719.do>> (cons. 10/10/2025).
- Moragas, Jerónimo de, «Los bufones de Velázquez», *Medicina & historia*, 6 (1964), pp. 2-15.
- Moreno Villa, José, *Locos, enanos y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*, Ciudad de México, La Casa de España en México/Editorial Presencia, 1939.
- Palm.* = *Palmerín de Olivia*, intr. M.ª Carmen Marín Pina, ed. y apéndices Giuseppe Di Stefano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Pantorba, Bernardino de, *La vida y la obra de Velázquez. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1955.
- Partidas* = *Las Siete Partidas del sabio rey don Alonso el nono, nueuamente Glosadas por el Licenciado Gregorio López del Consejo Real de Indias de su Majestad*, En Salamanca, Por Andrea de Portonaris, Impressor de su Magestad, 1555.

- Plat.* = *Platir*, ed. M.ª Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Poema AC* = *Poema de Alfonso Onceno*, ed. Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1991.
- Pol.* = *Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Polí.* = Silva y de Toledo, Juan de, *Policisne de Boecia*, ed. Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Prim.* = *Primaleón*, ed. M.ª Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. [versión 23.8 en línea], 2014. URL: <<https://dle.rae.es>> (cons. 10/10/2025).
- Sales Dasí, Emilio José, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Examples, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. F-H, Bloomington, Indiana University Press, 1956, vol. III.
- Ulixea* = *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez*, ed., intr. y notas Juan Ramón Muñoz Sánchez, Málaga, Universidad de Málaga, 2015.
- Verdon, Jean, *El amor en la Edad Media. La carne, el sexo y el sentimiento*, Barcelona, Paidós, 2008.
- Ynduráin, Domingo, «Enamorarse de oídas», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter. Natalem diem sexagesimum celebranti dicata. II. Estudios de literatura y crítica textual*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 589-603.



Daniel Gutiérrez Trápaga y María Gutiérrez Padilla (eds.), *Libros de caballerías: estudios sobre la poética del género*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Heúresis, 2024

Jesús Ricardo Córdoba Perozo  
(Universidad Nacional de Colombia)

§

Condenados al ostracismo durante largo tiempo por la crítica literaria, los libros de caballerías tuvieron que esperar a mediados del siglo XX para que su amplio corpus comenzara a ser interés de estudio científico y sistemático por parte de literatos, filólogos, historiadores y otros profesionales de las humanidades. Desde finales de la centuria hasta hoy, la tendencia del redescubrimiento de los libros de caballerías se ha revelado verdaderamente vigorosa y vehemente, cuya expresión más significativa es el crecimiento prácticamente exponencial de la bibliografía dedicada al género literario y a sus problemas particulares. No es una situación despreciable, más si se tiene en cuenta la tarea titánica a la que se enfrentan los estudiosos de los libros de caballerías: se trata de un género literario que abarca casi siglo y medio (del *Amadís de Gaula* perdido de Sevilla de 1496 a la *Sexta parte del Espejo de príncipes y caballeros* de 1640); que cuenta en su seno alrededor de 80 títulos distintos, casi todos de gran extensión; y que acoge en su interior una poética variable, proteica y multiforme que se muestra adaptable a las vicisitudes literarias e históricas de la España de los Austrias.

Ciertamente, el estudio de los libros de caballerías, el género más prolífico y exitoso de la prosa de ficción hispánica en el siglo XVI, sería tarea imposible de asumir para cualquier investigador o pequeño grupo de investigación. Por ello, como si se tratara del linaje de Amadís, para las aproximaciones literarias al género se requiere de un inmenso trabajo colectivo y colaborativo en el que cada parte funciona como un engranaje

que permite arrojar luces sobre un panorama tan amplio como cada vez menos desconocido. Buena cuenta de este trabajo es el volumen colectivo editado por los investigadores mexicanos Daniel Gutiérrez Trápaga y María Gutiérrez Padilla, *Libros de caballerías: estudios sobre la poética del género*, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2024 y que reúne doce estudios de distintos investigadores, a su vez oriundos o vinculados a instituciones de distintas partes del globo (México, Colombia, España, Italia y Estados Unidos).

El libro funge como brújula y termómetro metodológico y conceptual toda vez que permite reconocer hacia qué elementos y problemas apuntan las más recientes investigaciones sobre los libros de caballerías, como identificar y calibrar el impacto de las herramientas teóricas que permiten tales aproximaciones. A pesar de la ya señalada y conocida amplitud del género, los editores han logrado distribuir las colaboraciones de los investigadores de acuerdo con cuatro ejes que, además, denotan aspectos fundamentales de los libros de caballerías: combate y maravillas, caracterización y motivos, estructuras narrativas y cílicas y traducciones y reescrituras en el ámbito europeo. Bajo este horizonte cuatripartito se abre el volumen colaborativo.

La primera sección, *Combate y maravillas*, se compone de tres aportes singulares. El primero, titulado «Entre el milagro y la maravilla: mujeres protectoras y diabólicas en el *Zifar*», lo firma María José Rodilla León de la Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa. El texto presenta un análisis de las tipologías femeninas presentes en el anónimo *Libro del caballero Zifar* y su relación con la caballería y la maravilla. Si, por un lado, la autora sitúa en las coordenadas de la virtud, la devoción mariana y la prudencia al regir a personajes como Grima, la señora de Galapia y la infanta Seringa; por el otro, encuentra en figuras como el hada de las aguas la expresión típica de las damas diabólicas que dominan la magia.

El segundo texto de la sección es de la autoría de Almudena Izquierdo, de la École Normale Supérieure de Lyon, y se titula «Las cartas de batalla en el libro de caballerías: el caso del *Florisel de Niquea* (1532)». La autora toma como objeto de investigación la presencia, desarrollo y estructura de una serie de cartas de desafío que intercambian, al comienzo del libro II, los personajes de Florisel de Niquea y Lucidor de las Venganzas. Después de un sesudo análisis, Izquierdo concluye que la presencia de tales cartas de batalla desempeña un rol significativo en el libro de caballerías puesto que movilizan la acción a la vez que enfatizan rasgos de la

caracterización de los personajes que las emiten y las reciben, como su capacidad de reflexión y su actitud frente a los hechos.

Cierra la primera sección la colaboración de Jesús Duce García, de la Universidad de Zaragoza, titulada «Verismo de la guerra en el *Olivante de Laura*. Arquitectura militar, guerra de asedio y labores de zapa». El investigador disecciona el problema de la representación de la realidad en los libros de caballerías y su análisis permite deducir una relación más intensa entre realidad y ficción caballeresca que la que se pensaba. Para ello, el autor se vale de comparaciones entre episodios bélicos narrados en el *Olivante de Laura* (preparaciones de defensa para un asedio, turnos de descanso, abastecimiento, etc.) y sus correspondientes estrategias históricas en crónicas y obras como el *Tratado de la perfección del triunfo militar* de Alonso de Palencia, para concluir que en el género literario conviven elementos oriundos de la fantasía de sus autores como referencias concretas y específicas a su realidad histórica circundante, en este caso bélica.

La segunda sección, *Caracterización y motivos*, también se articula en torno a tres investigaciones. La primera de ellas es fruto de los trabajos de Clemente Aurelio Sánchez Rodríguez, de El Colegio de México, bautizada como «La construcción del descenso al Infierno en el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo». Sánchez Rodríguez estudia en perspectiva comparada la representación del *descensus ad inferos* en los dos libros de caballerías debidos a Montalvo y encuentra diferencias sugerentes: mientras que en el caso del *Amadís* el tópico se desarrolla en consonancia con los ideales de la caballería bretona, a través de la exaltación de la perfección del héroe y la ayuda de la magia; en el *Esplandián* prima la ortodoxia religiosa del autor que humaniza al héroe haciéndolo sentir miedo y vencer la prueba sin la ayuda de la magia, solo con la inspiración divina.

El siguiente escrito del que se compone la segunda sección es producto de los intereses investigativos de Andrea Flores García, de la Universidad Nacional Autónoma de México, y se titula «“Llevaba un tocado que ni era sombrero, ni lo dejaba de ser”. El alcartaz: un extraño tocado en el *Florisel de Niquea*». En este caso, Flores García acude a la historia cultural y a la historia de la moda para analizar la representación de un accesorio o tocado de origen francés, el *hennin*, de escaso uso en la corte española del siglo XVI y mencionado tres veces en dos libros de caballerías de Feliciano de Silva. La autora analiza los matices con que Silva representa el tocado en los episodios, ninguno de forma absolutamente convencional,

pues el escritor mirobrigense los adaptaría de acuerdo con el personaje que los emplea, su historia dentro de la narración y sus características.

El aporte de Nashielli Manzanilla Mancilla, también de la Universidad Nacional Autónoma de México y titulado «La doncella oculta: sorpresa y complejidad de un disfraz en el *Amadís de Grecia*», cierra la segunda sección. Manzanilla Mancilla centra todos sus esfuerzos en analizar la representación de la infanta Gradafilea como *virgo bellatrix* en un concreto episodio del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva: aquella justa en la que interviene por sorpresa y salva a Lisuarte y Onoloria por haberse casado sin el consentimiento del emperador. La autora destaca el uso hábil del disfraz con el que el narrador relata la aparición de la doncella privando de información al público lector cortesano, manteniendo así el suspenso y el interés, creando intrigas y expectativas en el marco del libro de caballerías.

En la tercera sección, *Estructuras narrativas y cílicas*, los dos autores que aportan contribuciones se concentran en el ámbito estructural y narratológico del género literario. El texto que inaugura la sección corre a cargo de Enrique del Castillo Reyes de la Universidad Nacional Autónoma de México y se titula «La focalización narrativa y el efecto de realidad en *Lepolemo. Caballero de la Cruz*». Lo que del Castillo Reyes analiza son las herramientas descriptivas de algunas escenas del *Lepolemo* para encontrar el mecanismo que permite generar el efecto de realidad en la lectura. Valiéndose de herramientas semióticas y metodológicas, Castillo Reyes distingue entre focalización externa (recreación de elementos sensoriales en las escenas vívidamente descritas) y focalización interna (pensamientos de los personajes), cuya armonización conjunta genera el efecto de realidad en el *Lepolemo* de Alonso de Salazar.

Para clausurar la sección, Claudia Dematté de la Università di Trento dedica su ensayo investigativo a los criterios de organización cílica dentro de los libros de caballerías en un análisis titulado «Ciclos de caballerías hispánicos *versus* libros de caballerías “únicos” y “sueltos”: una propuesta de nueva clasificación». Dematté problematiza algunas de las categorías empleadas en la sistematización de los libros de caballerías, sustentadas por el concepto de ciclicidad que, aunque útil, no permite entender una buena parte del panorama del género se compone de libros sueltos. Contexto que se complica aún más cuando entra en la ecuación el factor editorial, por el que algunos libros considerados tradicionalmente con secuela serían, en realidad, *libros únicos* (categoría propuesta por Dematté) que vieron la luz en impresiones separadas por cuestiones logísticas. La investigadora abre la puerta a que libros como el *Palmerín-Primaleón*, el *Florambel* y

el *Félix Magno* se consideren bajo esta nueva luz, permitiendo así un acercamiento más certero a las dinámicas editoriales y lectoras de la España del siglo XVI.

Clausura el volumen colectivo la sección titulada *Traducciones y reescrituras en el ámbito europeo* destinada, como su mismo nombre sugiere, a detallar las distintas facetas que el género caballeresco tuvo fuera de las fronteras castellanas. El primer aporte de esta sección, titulado «Soberbia femenina en el *Palmeirim de Inglaterra*: creación y reescritura entre Portugal e Italia» y firmado por la investigadora Federica Zoppi de la Università de Verona, es un interesante caso de estudio. Zoppi analiza las distancias que provocan los contextos culturales en la representación de la soberbia de las mujeres (expresada ampliamente como frialdad frente al requiebro amoroso). El análisis comparativo permite a la autora identificar una tendencia de carácter más misógino y medievalizante en el *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes; en contraste con la inclinación más pragmática de Mambrino da Roseo en el *Palmerino*, quien tiene como punto de vista en todo momento el matrimonio al que deben conllevar las relaciones amorosas y que podría dificultarse por una excesiva soberbia femenina, enfatizando así un sentido pedagógico en su relectura de la obra portuguesa.

El segundo texto que compone la sección final es un singular aporte de Pedro Álvarez-Cifuentes de la Universidad de Oviedo titulado «Palmerín en Portugal: algunos cuentos populares portugueses». Álvarez-Cifuentes rastrea el impacto de la popularidad del ciclo de los palmerines en tierras lusas gracias a su reelaboración en cuentos de transmisión oral recogidos entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El cotejo y lectura de las cuatro versiones orales transcritas por eruditos permite al autor calibrar la importancia de los libros de caballerías en la cultura popular portuguesa como evidenciar las obligadas transformaciones que impone el paso del tiempo respecto de sus fuentes quinientistas. Además, Álvarez-Cifuentes no pierde de vista los intermediarios, esto es, reelaboraciones de la materia palmeriniana como la comedia firmada por Pérez de Montalbán y cuyo eco podría percibirse en la pervivencia de los motivos folclóricos que sustentan las cuatro versiones de los cuentos.

El tercer capítulo de la última sección es un especial aporte del investigador Mario Martín Botero García de la Universidad de Antioquia y se titula «Ficción verdadera en las *Sergas de Esplandián* (1510) y el *Cinqiesme Livre d'Amadis* (1544)». En este punto, el foco vuelve a ponerse en la relación entre historia y ficción a propósito de los libros de caballerías, pero

solamente para dejar en evidencia cómo este vínculo también obedece a determinadas circunstancias políticas y culturales que lo condicionan. Así pues, Botero García compara las alusiones a los Reyes Católicos y su proyecto político-religioso presentes en las visiones de Montalvo narradas en el *Esplandián* con la loa de los reyes de Francia, Francisco I y Enrique II, tanto en el prólogo como en el cuerpo de la versión francesa. Así pues, la traducción de Heberay des Essarts opera también en el sentido de plataforma ideológica que exhibían los libros de caballerías, aunque naturalmente se produzca una radical transformación que lo distancia del original para obedecer a los intereses políticos de su país y de la familia real destinataria.

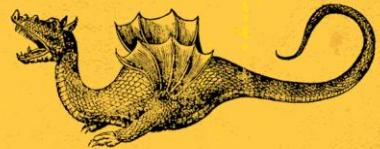
Culmina la sección y el volumen el ensayo de Victoria M. Muñoz de la City University of New York Hostos Community College titulado «Literatura y política: personajes caballerescos ibéricos en ficciones inglesas». Muñoz centra su interés en dos libros de caballerías hispánicos que tuvieron cierto eco en la Inglaterra isabelina: el *Amadís de Gaula* de Rodríguez de Montalvo y el *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra. La autora rastrea el impacto que, en general, tuvo la literatura española en un contexto tan complejo como el de las relaciones internacionales en ambos reinos después de la muerte de la reina María I Tudor. Pero, además, estudia cómo los símbolos literarios fueron resignificados por los escritores ingleses que se valieron de recursos estéticos e ideológicos provenientes de las obras hispánicas. Tal es el caso, por ejemplo, del Caballero del Febo y Claridiana del *Espejo de príncipes* cuyas figuras son metamorfoseadas por Edmund Spenser en *La reina de las hadas* para corresponder con la agenda política y monárquica isabelina.

Las anteriores líneas no han tenido otra pretensión que la de dar cuenta de la variedad y singularidad de los aportes que componen el volumen colectivo *Libros de caballerías: estudios sobre la poética del género*. Si la antología de doce estudios debe fungir, como se planteó al inicio, de brújula y termómetro para orientar y para medir el rumbo y el estado de la crítica caballeresca, no es posible ofrecer un diagnóstico negativo. El volumen da cuenta hoy más que nunca de la enorme calidad que han alcanzado los estudios sobre los libros de caballerías como la necesidad de mantener y fortalecer la articulación de los investigadores. No está de más recordar que solo la suma de los aportes individuales permite reconstruir el complejo panorama en el que surgieron y triunfaron los libros de caballerías, así como captarlos y entenderlos en toda su riqueza y variedad. La crítica caballeresca goza de buena salud. Así pues, resta solo desear que siga

Jesús Ricardo Córdoba Perozo

habiendo tantos Alonsos Quijano, tantos lectores embebidos en estos folios de aventuras y aventuras, cuantos sean necesarios para seguir mejorando y conquistando una comprensión más cabal del género.





Daniel Gutiérrez Trápaga y Axayácatl Campos García Rojas, *Libros en los universos de ficción. Libros de caballerías castellanos*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Heúresis, 2024

Giulia Lucchesi  
(Università di Verona)

§

La monografía *Libros en los universos de ficción. Libros de caballerías castellanos* de Daniel Gutiérrez Trápaga y Axayácatl Campos García Rojas, de la Universidad Nacional Autónoma de México, tiene como objetivo ofrecer una guía para los estudiosos sobre los libros e historias fingidas que figuran en las novelas de caballerías. El libro, tanto en su dimensión física como en su contenido, constituye una presencia constante en este género literario: hay libros perdidos de los cuales hablan los personajes, libros que anticipan o desarrollan la trama caballeresca (traducidos y recuperados de antiguas tradiciones), y también libros que funcionan como poderosos objetos mágicos utilizados por sabios encantadores. El volumen contiene numerosos ejemplos extraídos de las obras analizadas y se convierte en un estudio estimulante para quienes investigan el género caballeresco moderno.

El *topos* del libro, objeto precioso tanto por su materialidad como por su función dentro de la trama, es ampliamente explotado por los autores del género. Los dos investigadores, mediante una categorización rigurosa y bien pensada, logran describir los distintos tipos y funciones de los libros de ficción presentes en un *corpus* amplio: los ejemplos provienen, en efecto, de las novelas pertenecientes a los ciclos de *Amadís*, *Palmerín*, *Belianís* y *Espejo de príncipes y caballeros*.

Para describir la fascinante *mise en abyme* caballeresca, Gutiérrez Trápaga y Campos García Rojas proponen una tipología de elaboración

Daniel Gutiérrez Trápaga, Axayácatl Campos García Rojas, *Libros en los universos de ficción. Libros de caballerías castellanos*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Heúresis, 2024. Reseña de Giulia Lucchesi, *Historias Fingidas*, 13 (2025), pp. 269-271.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1723> - ISSN 2284-2667.

propia: los libros fingidos se dividen según el género y la función. Se identifican tres géneros: «perdidos», «referidos» y «rescatados y entregados», esta última subdividida a su vez en: «como tesoro», «como medida» y «como marca textual». Las funciones anotadas son también tres: «descriptiva», «narrativa» y «estructuradora». Cada categoría, ya sea de género o de función, se describe detalladamente en la monografía mediante reflexiones valiosas y ejemplos extraídos de los textos.

El volumen está dividido en cuatro capítulos, precedidos por una presentación inicial.

El primer capítulo, titulado *Los libros como medida* (p. 18), aborda la dimensión formal e interna de los libros de ficción, frecuentemente concebidos en partes o secciones narrativas. Se destaca el uso doble de los términos «parte» y «libro» por parte de los autores del género. Los libros de ficción presentes en el universo caballeresco cumplen a menudo la función de eslabones de conexión («nexos de referencia», p. 23) entre las partes de la trama: a veces anticipan los eventos, otras veces ayudan a recordar hechos pasados para refrescar la memoria del lector. Una tercera función estructural de estos libros de ficción se manifiesta en la voluntad regia de dejar por escrito acontecimientos particularmente relevantes o extraordinarios protagonizados por uno o varios caballeros valientes, lo que da lugar a la redacción de un libro independiente. Al final de este primer capítulo, los autores analizan la importancia del título: así como el célebre *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes redescubre su identidad cuando Ginebra lo llama por su nombre, Lancelot, los libros adquieren una existencia más concreta y un significado más amplio cuando reciben un título (p. 38).

El segundo capítulo, *Rescate, abandono, sustracción y entrega* (p. 43), presenta los libros de ficción que participan activamente en las aventuras narradas. Estos libros, en efecto, viven auténticas peripecias: se pierden, se recuperan, se ocultan e incluso se queman. Pero también son objetos valiosos, tanto por los materiales con que están hechos (como piedras preciosas embutidas en sus cubiertas) como por su contenido (profecías o apasionantes relatos del pasado). El amor humanista por la palabra escrita se manifiesta también en la producción de ficción caballeresca, y los protagonistas desean obtener esos libros, que se convierten en tesoros y regalos de gran valor.

La tercera parte del volumen examina una tipología diferente de libros de ficción, que adquiere una inesperada concreción: los libros de crónicas, fuente interna de la narración caballeresca que los contiene. El

capítulo, titulado *Las crónicas fingidas: Humanismo y la materialidad en la ficción* (p. 67), analiza la relación entre estas historias fingidas –preciosos manuscritos en lenguas antiguas– y el meticuloso trabajo del filólogo humanista. Se citan bibliotecas y autores antiguos que los libros de caballerías mencionan como fuentes ilustres de los hechos narrados: la biblioteca de Petrarca, así como los historiadores Tito Livio, Plutarco y Homero. Estas fuentes aparecen en las novelas como manuscritos antiguos, a veces deteriorados, que deben ser reconstruidos y traducidos a la lengua vernácula, lo que establece un vínculo con la labor filológica humanista que los propios autores destacan, subrayando el valor de los manuscritos y la dificultad de su recuperación por parte de un personaje.

El volumen se cierra con un cuarto capítulo de gran interés, ya que trata una tipología precisa de libro de ficción que aparece con frecuencia en las novelas de caballerías debido a la fuerte presencia del elemento mágico: los grimorios. El capítulo, titulado *Los grimorios en los libros de caballerías a partir del ciclo del Amadís de Gaula* (p. 103), no solo describe los libros mágicos, sino también la función que desempeñan en los rituales y el papel de sus poseedores. Se trata de textos de gran importancia para la trama, que se distinguen tanto por su contenido como por los poderes extraordinarios que albergan. Son indispensables para la ejecución de rituales mágicos y solo los sabios encantadores pueden utilizarlos, generando los sorprendentes giros narrativos que caracterizan el género.

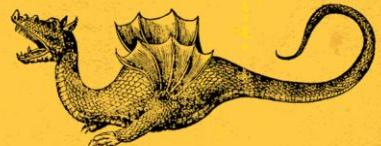
Una rica bibliografía, testimonio del arduo trabajo crítico de los dos investigadores, cierra el volumen.

En conclusión, esta monografía representa una auténtica novedad que aporta estudios innovadores con una categorización precisa y rigurosa del tema del libro de ficción.

Esta sistematización resulta especialmente útil tanto para los investigadores consolidados del género – que pueden contribuir a su desarrollo ampliando el *corpus* con otros textos de caballerías– como para los nuevos estudiosos, que encuentran aquí una valiosa guía para analizar el *topos* examinado.

En definitiva, se trata de una guía imprescindible para investigadores del género caballeresco y estudiosos de la ficción literaria renacentista.





Axayácatl Campos García Rojas y Mónica Vanesa Cruz Salinas (coords.), *Las altas caballerías y los sublimados hechos. Lecturas del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Heúresis, 2024

Juan José Sánchez Martínez  
(Universidad de Jaén)

## §

El presente volumen reúne los trabajos expuestos por un grupo de investigadores en el seno del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca (SENC) de la Universidad Nacional Autónoma de México. *Las altas caballerías y los sublimados hechos. Lecturas del Seminario de Estudios sobre Narrativa caballeresca*, coordinado y editado por Axayácatl Campos García Rojas y Mónica Vanesa Cruz Salinas, se constituye como la prolongación de un libro anterior, *En línea caballeresca: Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca*, en el que se recogían estudios de la misma naturaleza. Así pues, como señalan los coordinadores en su presentación, este volumen nace con la voluntad de mantener en el tiempo y dar continuidad a este particular e incipiente ciclo caballeresco. En esta ocasión, el libro consta de cinco contribuciones, más un estudio preliminar, en los que sus autores abordan el análisis de diversos aspectos de la literatura caballeresca.

Bajo el título «La corte se divierte: pasatiempos en los libros de caballerías más allá de los juegos de armas (I)», se presenta a modo de pórtico introductorio la investigación realizada por María del Carmen Marín Pina (Universidad de Zaragoza). Dejando a un lado las justas y torneos, pasatiempos caballerescos por excelencia, la investigadora se marca como objetivo principal el examen de otros juegos de entretenimiento (el ajedrez, las tablas y los naipes) presentes en los libros de caballerías con el fin de

Campos García Rojas, Axayácatl, Cruz Salinas, Mónica Vanesa (coords.), *Las altas caballerías y los sublimados hechos. Lecturas del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2024. Reseña de Juan José Sánchez Martínez, *Historias Fingidas*, 13 (2025), pp. 273-275.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1722> ISSN 2284-2667

identificar su función en los textos. Además de estos juegos de mesa, Marín Pina estudia el juego poético del intercambio de motes, en el que los participantes, caballeros y damas, desvelan su ingenio y sus sentimientos amorosos. Como demuestra la autora, estos pasatiempos no sirven únicamente para cubrir momentos de inactividad, sino que adquieren un marcado valor simbólico y social.

Con el artículo «Un asunto de familia: la *Crónica do imperador Beliandro* como epígonos de la saga de los palmerines ibéricos» de Pedro Álvarez-Cifuentes (Universidad de Oviedo) se inicia la nómina de trabajos desarrollados por los investigadores que participaron en las sesiones en línea y presenciales del SENC. Además, es el primero de los dos estudios sobre libros de caballerías portugueses que contiene el volumen. Pedro Álvarez-Cifuentes realiza un viaje por el complejo entramado generacional del ciclo palmeriniano, desde sus primeros textos castellanos hasta las continuaciones portuguesas, para llegar a su última entrega, la inédita *Crónica do imperador Beliandro*. El estudio profundiza en las extensas relaciones familiares de los personajes para demostrar que la genealogía palmeriniana se constituye como una pieza clave en la unidad narrativa del ciclo.

La segunda aportación novel, «La emperatriz Melior: el influjo de las pasiones amorosas en el uso de la magia en los seres sobrenaturales», a cargo de Atzin Morales Sánchez (Universidad Nacional Autónoma de México), centra su atención en uno de los personajes principales del *Libro del conde Partinuplés*, obra perteneciente al género de la narrativa caballeresca breve. La autora analiza el personaje de la emperatriz Melior, en quien se unen el poder político, como gobernante de Constantinopla, y el mágico, pues posee conocimientos sobrenaturales que la convierten en la principal encantadora de la obra. Melior vuela sus poderes mágicos en la conquista amorosa del conde con quien desea contraer matrimonio. En este proceso las emociones de la emperatriz cumplen una función determinante puesto que afectan en la toma de decisiones y en el uso de la magia.

Por su parte, Rafael Rodríguez Victoria (Universidad Nacional Autónoma de México) en su investigación titulada «“Dar e non dar de lo vuestro en vuestra mano es”: el símbolo de la mano en la política de la riqueza del *Libro del caballero Zifar*» explica la importancia y funcionalidad de la mano en la ficción caballeresca, especialmente en las cuestiones relacionadas con la riqueza. El autor señala que en la obra el símbolo de la mano se encuentra estrechamente ligado a la idea de que los bienes materiales deben ser obtenidos e invertidos con moderación y prudencia, pues la riqueza, don recibido de Dios, ha de ser administrada por nobles y

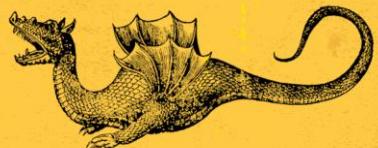
caballeros con responsabilidad y virtud, tal y como les corresponde según su estado.

El volumen vuelve a mirar hacia los libros de caballerías portugueses con la contribución «El espacio mítico del linaje de los Reyes de Portugal: Algunas notas sobre la prueba de la *Sepultura da arca da sabedoria* en la *Crónica do Imperador Clarimundo*» de Pedro Monteiro (Goethe-Universität Frankfurt). Este estudio, dedicado al primer libro de caballerías portugués, analiza la relación que se establece entre tres espacios de la obra, Hungría, Grecia y Portugal, igualmente imbricados entre sí, y la genealogía de la monarquía portuguesa, cuyo punto de unión es Clarimundo, protagonista de la aventura. En el episodio de la *Sepultura da Arca da sabedoria* se vaticina el vínculo del personaje con los reyes de Portugal, una vinculación que se amplía y materializa en posteriores profecías y aventuras al señalarse a Clarimundo como su ascendiente directo. Todo ello, como revela Pedro Monteiro, guarda una relación intrínseca con el momento histórico de lucha contra el infiel en el que se compone la obra.

Cierra la publicación Maribel Ayala Rodríguez (Universidad Nacional Autónoma de México) con el artículo «El establecimiento de un linaje incorrecto en la pre-historia como elemento estructurante de la biografía de Rosicler en la primera parte del *Espejo de príncipes y caballeros* (Diego Ortúñez de Calahorra, 1555)». Tomando como punto de partida el relato del nacimiento de Febo y Rosicler, mellizos protagonistas de la historia, la autora prueba que el enrevesado engaño perpetrado por su padre, el emperador Theoduardo, para conseguir la mano de la princesa Briana, juega un papel decisivo en el desarrollo del personaje de Rosicler y de la obra misma, al tiempo que confiere al segundogénito un protagonismo inusitado.

En conclusión, el presente libro ofrece un amplio y variado abanico de estudios sobre diferentes aspectos y géneros de la materia caballeresca, lo que pone de manifiesto el interés que sigue despertando este tipo de literatura. En este sentido, es necesario poner en valor la oportunidad de difusión de nuevos hallazgos y nuevas líneas de investigación en el ámbito de la literatura caballeresca que brinda el Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca gracias a la publicación de volúmenes como este. Sería una señal magnífica y esperanzadora que en el futuro afloren de las prensas editoriales más continuaciones de esta singular saga caballeresca.





Pedro Monteiro, *Ficção e memória na literatura cavaleiresca ibérica. O «Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda» (1567)*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2025

Isabel Sofia Calvário Correia

(Escola Superior de Educação de Coimbra

inED - Centro de Investigação e Inovação em Educação,

Instituto Politécnico de Coimbra)

## §

Pedro Monteiro publicou recentemente, no livro que aqui comentamos, o resultado da sua tese de doutoramento, apresentada em maio de 2022 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Já nessa data se previa a necessidade de publicação de tão importante estudo sobre uma obra que, como Monteiro também reconhece, tem estado votada ao quase esquecimento. Já é sabido que os estudos literários em solo português não se têm dedicado com afinco aos livros de cavalarias, porém, o *Clarimundo* e o *Palmeirim* têm merecido, ainda assim, alguma atenção, quer na forma de edições críticas, quer em estudos de doutoramento ou artigos científicos recentes. O *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* de Jorge Ferreira de Vasconcelos estava até há pouco tempo, nas palavras de Monteiro, pouco considerado. Além disso, estudar o *Memorial* do ponto de vista do conceito de memória intrinsecamente relacionado com a teoria literária é uma perspetiva nova, arrojada, por pouco frequente, na investigação sobre livros de cavalaria portugueses e que o autor encetou com mestria e rigor.

O livro que lemos com interesse e deleite, divide-se em cinco capítulos, todos tendo em comum uma análise criteriosa do texto de Vasconcelos, embasada no conceito de transtextualidade proposto por Genette, termo que engloba noções como arquitextualidade, intertextualidade, paratextualidade e hipertextualidade, ou seja, estamos,

Pedro Monteiro, *Ficção e memória na literatura cavaleiresca ibérica. O “Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda” (1567)*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2025. Reseña de Isabel Sofia Calvário Correia, *Histórias Fingidas*, 13 (2025), pp. 277-282.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1744> - ISSN 2284-2667.

como já afirmamos nas linhas precedentes, perante um estudo de e sobre literatura. Pedro Monteiro anuncia na introdução esta perspetiva e apresenta sucintamente o que diferencia cada um dos robustos capítulos em termos de temáticas, unidos pela visão narratológica que afirmou ter. Assim, desde a relação com as precedentes obras arturianas e outros livros de cavalaria coevos, portugueses, sobretudo, mas também castelhanos, passando pelo diálogo com autores como Boccaccio, não descurando aquilo a que se propôs ter como fio condutor, a memória, tudo se apresenta diante do leitor de *Ficção e memória na literatura cavaleiresca ibérica: O “Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda” (1567)* como um fôlego que incita a ler, refletir e aprender. Comecemos, então, a leitura.

O capítulo 1 é precedido pela introdução que contém, além da perspetiva assumida pelo autor a que já aludimos, um rigoroso estado da questão no que concerne os estudos em torno de livros de cavalaria, castelhanos e portugueses, com destaque para estes últimos e, evidentemente, para o *Memorial*. Após a constatação de que o livro de Vasconcelos merece mais e distintos olhares, começamos a ler sobre as fontes arturianas, já evidentes no título da obra, conhecidas num nível textual, ou seja, para quem, sendo medievalista ou estudioso de livros de cavalaria, lendo o texto quinhentista parece adivinhar. Todavia, Pedro Monteiro centra a sua atenção na «interfiguração», tradução proposta por ele para o termo *interfigurality*, analisando minuciosamente a “mobilidade de figuras entre textos literários” e explicando claramente o que vai além de apenas nomes comuns ou invocações típicas, apresentando meticulosamente a ressignificação de motivos arturianos, nomeadamente a tessitura textual em torno do conceito de linhagem que Vasconcelos retoma e transfigura, não deixando de ser, também no livro de quinhentos, um eixo centralizante. Segue-se a «interfiguração» proposta, começando em Sagramor, a quem é dado o destaque evidente como antonomásia da corte, e prosseguindo com outras personagens arturianas que aqui também operam com novas roupagens de sentido, mormente funcionais, que Monteiro sugere que se relacionem com idêntico tratamento dado por outro livro, a *Crónica de los Nueve de la Fama*. Além da matéria arturiana como pano de fundo, neste e em outros livros de cavalaria, Monteiro desvela a complexa reescrita de personagens como Sagramor, que legitima, pela linhagem de Artur e de Constantino, que Vasconcelos engendra, a importância da linhagem no *Memorial*.

O capítulo 2 versa sobre a relação do livro de Vasconcelos com outros livros de cavalaria ibéricos. Como já lemos no capítulo precedente,

os motivos arturianos requereram um cruzamento com outras fontes para não apenas manter motivos, como a centralidade linhagística, mas para os renovar ao gosto literário de então. Uma das diferenças que Monteiro aponta no *Memorial* é a de que este livro de cavalaria, ao contrário da maioria, não se centra na biografia de um protagonista, mas na de vários cavaleiros. Todavia, o investigador acrescenta que, ainda assim, o modelo do Bom Cavaleiro retoma outras personagens arturianas, como Lancelot e Tristão, e cavaleirescas, como Amadis, Clarimundo e Palmeirim. Assim, aqui, parece uma ressignificação aparente. Partindo para a análise do par Cavaleiro das Armas Cristalinas e Celidónia, Monteiro vai mais longe do que a matéria arturiana, encontrando na obra de Vasconcelos temáticas que remontam à lírica provençal e ao código de amor cortês, ainda que o amor *ex visione* seja menos impactante que o alegórico roubo do coração, o que, na nossa visão, também nos pode transportar para as narrativas em torno do *coeur mangé*. Continuamos a leitura compreendendo que não é apenas o modelo de realeza ressignificado em Sagramor que encontramos neste livro, mas também um “Espelho de Amores”, nomeadamente pela minuciosa comparação entre Miraguarda, personagem icónica do *Palmeirim*, e Celidónia do *Memorial*, ressalvando que, neste caso, não é visível o desprezo feminino mas, sobretudo, a necessária “educação sentimental” para a honra da mulher, patente em outras donzelas de livros de cavalaria, como Oriana, Clarinda ou Polinarda, presentes em três das obras com que o *Memorial* mais de perto dialoga. Pedro Monteiro conclui este capítulo mostrando como o livro de Vasconcelos tece novos sentidos a partir do diálogo estreito com o *Amadis* e a tradição clássica, destacando a «interfiguração» de personagens amadisianas como Corisanda, mas também estabelece relações «transtextuais» entre outras personagens do *Amadis* e do *Clarimundo* de forma fundamentada e precisa que é impossível de transpor para umas breves páginas que não mais são do que uma súmula da nossa leitura de tão portentoso estudo.

No antepenúltimo capítulo, o autor apresenta as relações do *Memorial* além da península ibérica, trazendo à colação motivos, e excertos, do *Filocolo* de Boccaccio, para ilustrar, agora a partir deste texto, a «interfiguração» de personagens como Samuntino e Guarístenes, não esquecendo a difusão dos textos de Boccaccio na península ibérica, equacionando as intertextualidades como fenómenos de tradição, adaptação e receção. Se os capítulos precedentes trazem à luz preciosas leituras críticas e fundamentadas do *Memorial*, o capítulo 3 aborda, pela primeira vez, as relações com o texto de Boccaccio, o que abre caminho

não apenas para as relações de intertextualidade estudadas por Monteiro, mas para a necessidade, também reconhecida por ele, de dedicar mais atenção à difusão da obra boccacciana em Portugal a partir do século XV, fenómeno que em *Ficção e memória na literatura cavaleiresca ibérica: O «Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda» (1567)* já podemos mais do que vislumbrar, pois também disso nos dá conta o autor, que apresenta a tradução adaptada de Vasconcelos como a narrativa mais antiga escrita em português sobre o par amoroso Florisbel e Belfloris. Porém, o autor adverte que ambos os textos, o português e o italiano, confluem para fontes e transmissões textuais que remontam à Idade Média, não se limitando ao pé da letra, mas conservando um olhar amplo sobre a transmissão textual.

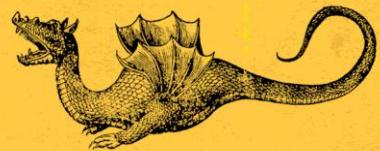
No capítulo 4, caminhamos para o outro desiderato do autor, a memória. Apesar de também os capítulos precedentes falarem de memória, uma vez que são perspetivadas as relações com diversos textos e tradições literárias, também isto sinónimo de memória, a atenção centra-se agora não em personagens, enredos e novos significados, mas no tempo e no espaço. Monteiro sublinha a preocupação de Vasconcelos em apresentar um espaço geográfico verosímil e reconhecível pelos leitores do século XVI, sendo este aspeto novedoso no *Memorial*, uma vez que obras congêneres como o *Amadis* ou o *Clarimundo* referem espaços mágicos não facilmente situáveis na geografia ocidental, enquanto aqui, ainda que se retomem espaços mágicos e maravilhosos, existe a necessidade de os aproximar de algo próximo, conhecido. Aliás, é a ocidente, sobretudo na Europa, que Vasconcelos situa a narrativa, conjugando referentes literários conhecidos pelo público, que passaram os tempos advindos do substrato arturiano. No *Memorial*, a geografia política situa-se entre o norte cristão e o sul muçulmano, espaço de conflito presente já em outras obras, como *Orlando o Furioso*, constituindo-se como um motivo. Contudo, como o autor adverte, é de salientar as evidentes relações entre Portugal e o Norte de África encetadas com a tomada de Ceuta, sendo sempre um desejo de conquista que culminou, já depois desta obra, com a derrota de D. Sebastião em Alcácer Quibir. Notemos que, se até agora na brilhante análise de Monteiro apenas víamos as ferramentas do teórico literário, aqui torna-se clara a sua também preocupação com outra memória, a memória histórico-cultural, de que já nos ia dando conta em apontamentos nos capítulos anteriores e que aqui ganha fôlego e lugar pertinente.

Chegados ao último capítulo, Monteiro estabelece uma simbiose entre a memória como registo de fama e glória e a escrita, instrumento único para essa perpetuação. Este processo começa na própria escrita como imitação de modelos anteriores, patente no Prólogo do *Memorial*. Neste, Vasconcelos defende a utilidade dos livros de cavalarias como um guia para os que desejam alcançar a fama e a glória que, futuramente, outros registarão. Monteiro nota também nos elementos paratextuais do livro de 1567, nomeadamente o frontispício, que representa as armas de Portugal, e a aproximação pensada com a historiografia, veículo da memória. É também com o corolário da memória que o capítulo caminha para o final, analisando-se o torneio de Xabregas, cujos testemunhos documentais Monteiro descreve pormenorizadamente e data inequivocamente em 1550, fixando, também ele, a memória referencial. Voltando ao texto literário de Vasconcelos, Monteiro refere que o torneio se cristaliza, como se num palco estivesse a ser assistido pelas personagens. Não é só o amor *ex visione* que é retomado, mas o sentido da visão, nomeadamente do que é dado a ver ao «espetador», as personagens do enredo também elas ficcionadas e dadas a ver como uma tessitura em camadas e múltiplos espelhos. Neste ponto da análise estabelece-se mais uma relação intertextual entre o *Memorial* e o *Palmeirim* que o autor coteja detalhadamente. Além de relações textuais, estabelece-se também um paralelismo entre memória literária e memória referencial. Pedro Monteiro reconhece na descrição do torneio um paralelismo entre a morte de uma das personagens, Adónis, e a do Príncipe D. João, depositando-se em D. Sebastião os mesmos desejos depositados, na ficção, em Sagramor após a partida de Artur. Toda esta simbologia está imbuída do didatismo característico dos livros de cavalarias, sublinhando-se aqui o aproveitamento de uma memória histórica, aqui ficcionada noutro tempo, para ensinar, aconselhar, guiar os homens, como é dito, para o que todos almejam, deixar memória.

Nas conclusões, o autor sintetiza os cinco capítulos e reafirma o seu propósito de encarar os livros de cavalarias como celebração de um passado, mas também como inovação. A nosso ver, ambos os objetivos foram superados. Monteiro destaca a singularidade do *Memorial* ao apresentar-se como uma obra que aproxima o mítico do tangível em três tempos: o passado arturiano que ressignifica; o presente da corte de Sagramor e dos vários cavaleiros; e o futuro da corte portuguesa de D. João III e D. Sebastião profetizado no final da obra, como claro guia para a fama e a boa memória.

Em *Ficção e memória na literatura cavaleiresca ibérica: O «Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda» (1567)* vemos o livro de Vasconcelos ser estudado, assumidamente, com uma visão narratológica, usando conceitos que se vão materializando na leitura atenta do texto, desde a mobilidade de figuras que ganham novos contornos, quer por assimilação entre várias outras de distintos universos literários, quer por ressignificação quase *ab initio*, até à aplicação do conceito proposto na introdução, transtextualidade, uma vez que são relacionados textos e motivos, desde o ponto de vista da imitação de modelos e tradições textuais até à adaptação e acomodação de narrativas coevas ou mais próximas temporalmente do *Memorial*. Pedro Monteiro recua até, situando-nos na ficção, às raízes arturianas, tecendo também ele a linhagem do *Memorial* e sua afinidade e releitura de outros, como o *Amadis*, o *Clarimundo*, o *Palmeirim*, o *Filocolo*, entre tantos textos e memórias culturais que, ao trazer para o seu estudo, acaba também por fixar. Além disso, ainda que o olhar da teoria da literatura seja o mais evidente, algo necessário para a dignificação dos livros de cavalaria e do lugar merecido nos estudos literários, no livro agora publicado não se descura a memória sociocultural, mais do que presente ao longo de todo o estudo e claramente nomeada no último capítulo.

Em boa hora um livro tão singular foi estudado, abrindo caminhos para novas leituras da obra. Se *Ficção e memória na literatura cavaleiresca ibérica: O «Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda» (1567)* é um marco nos estudos dos livros de cavalaria, a edição publicada há cerca de um mês, também por Pedro Monteiro, do *Memorial das Proezas da Távola Redonda* (Coimbra, João de Barreira, 1567), pela Sial/Universo de Almourol, vem colocar a memória no espaço que lhe pertence, a perpetuação pela escrita.



## La monstruosidad vista a través de un género literario: formas, funciones y sentidos de lo monstruoso en los libros de caballerías castellanos (ss. XVI-XVII)

Walter José Carrizo

(Universidad Nacional de San Juan/Comisión Nacional de  
Investigaciones Científicas y Técnicas-CONICET)

§

### **Institución**

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

### **Contacto**

[elias\\_232323@hotmail.com](mailto:elias_232323@hotmail.com)

[ffha28124@yahoo.com.ar](mailto:ffha28124@yahoo.com.ar)

[waltercarrizo1986@gmail.com](mailto:waltercarrizo1986@gmail.com)

### **Director(es)/a(s)**

Hugo Roberto Basualdo Miranda

### **Fecha de defensa**

14 de diciembre del 2022

### **Enlace repositorio institucional**

<https://rdu.unc.edu.ar/items/70a66e46-83e7-43c5-bdf7-f708ec1fe7d3>

### **Palabras clave**

Monstruosidad, libros de caballerías castellanos, literatura europea, literatura moderna

### **Resumen**

Los libros de caballerías castellanos (ss. XVI-XVII) fueron un género literario muy importante en la península ibérica de los primeros tiempos

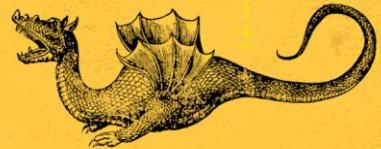
Walter José Carrizo, «La monstruosidad vista a través de un género literario: formas, funciones y sentidos de lo monstruoso en los libros de caballerías castellanos (ss. XVI-XVII)», *Historias Fingidas*, 13 (2025), pp. 283-284.

DOI: <http://doi.org/10.13136/2284-2667/1739> - ISSN 2284-2667.

de la Edad Moderna. El éxito que cosecharon se ve reflejado en sus más de setenta títulos originales, en una cantidad nada desdeñable de ediciones y reimpressiones, y en el hecho de que se expandieron más allá de los Pirineos e, inclusive, del Atlántico.

Herederos de la tradición literaria caballeresca, estos textos miran hacia los siglos medievales, a la vez que se anclan firmemente en la España del lapso que se extiende desde principios del siglo XV hasta el primer cuarto del XVII. En consecuencia, traslucen elementos intelectuales de ambas épocas, razón por la cual representan un objeto de estudio a considerar por parte no solo de los estudios literarios, sino también de la historia. En efecto, sus numerosos monstruos rezuman historicidad por doquier, pues, por un lado, acusan la influencia de la mirada de la monstruosidad que impregna la literatura caballeresca precedente, mientras que, por el otro, se ajustan, al mismo tiempo, a requerimientos de diversa especie provenientes del contexto de producción de las obras en las que se encuentran contenidos.

Esta particularidad es lo que nos ha llevado a examinarlos, con el fin de determinar qué es lo que se resguarda tras ellos, es decir, cuáles son las apreciaciones antropológicas, axiológicas, religiosas y sociales, referidas a su coyuntura, que comunican. Para hacerlo, cabe decir que se ha ahondado no solo en un conjunto de estereotipos monstruosos bien definidos, sino también en aquellos mecanismos intelectuales que operan en el proceso de creación del monstruo y que actúan como una fuerza transformadora de lo que responde a los parámetros de la norma. En cuanto a la metodología empleada, se ha operado sobre una selección de títulos representativa de esta forma de literatura y el análisis de sus portentos ha sido encarado desde una perspectiva multidimensional, pues se ha indagado en sus aristas figurativa, histórica, iconográfica, literaria, representacional, simbólica y valorativa.



## Estudio de la representación del ermitaño en los libros de caballerías

Daniel Mur Cantalejo  
(Universidad de Zaragoza)

§

### **Institución**

Universidad de Zaragoza

### **Contacto**

[dmur@unizar.es](mailto:dmur@unizar.es)

### **Director(es)/a(s)**

José Aragüés Aldaz

Alberto del Río Nogueras

### **Fecha prevista de defensa**

2028

### **Palabras clave**

Literatura española, libros de caballerías, hagiografía, ermitaño

### **Resumen**

Esta tesis doctoral se propone estudiar la figura del ermitaño en los libros de caballerías. En primer lugar, se realizará un repaso de las fuentes que influyeron, en distinto grado, en la construcción del personaje: referiremos información historiográfica que resulta esencial para comprender la evolución del eremitismo, proceso que tiene un sutil reflejo en las ficciones; también nos ocuparemos de la tradición hagiográfica castellana y de la Materia de Bretaña, haciendo en estos casos una aproximación más circunstanciada. Posteriormente estudiaremos las funciones que desempeñan los ermitaños en los libros de caballerías, haciendo una

agrupación de estas en bloques temáticos que comprenderán desde las más frecuentes y sencillas, como las relativas al hospedaje, a otras que admiten análisis de mayor enjundia: por ejemplo, las visiones providenciales y la práctica de la oniromancia, o su papel como preceptores de caballeros en agravaz.