

MUJER Y VIOLENCIA EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO
(Universidad Alfonso X el Sabio)

I. INTRODUCCIÓN

Quiere el sabio y atento historiador Cide Hamete Benengeli que se inicie la Cuarta parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* con el cura intentando consolar al infeliz Cardenio en medio de los riscos y de las malezas. En esto andan junto al barbero, cuando oyen una voz quejosa y, a unos veinte pasos, ante sus ojos se muestra un mozo vestido de labrador lavando sus pies en un arroyo de la sierra. Sus pies desnudos y blancos¹ y las ropas ceñidas al cuerpo suspenden en un momento de enorme (y ambiguo) erotismo la atención² de los tres hombres, hasta que Cardenio exclama al fin que «Esta, ya que no es Luscinda, no es persona humana, sino divina». Cuando la joven vestida de

¹ Para el motivo erótico del pie desnudo dentro de un marco galante, *vid.* Kossof, «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en *Homenaje a William M. Fichter*; Madrid: Castalia, 1971, págs. 381-86.

² Se han señalado tanto la ambigüedad sexual de la escena, como el efecto erótico «voyeurista», en que queda atrapado el lector: «besides the carefully staged approach of the three men that sets them in the role of voyeurs, everything else in the description contributes to the intensification of erotic/voyeuristic effects», Jiménez Fajardo, pág. 41. Para la importancia de las escenas en Sierra Morena, *vid.* Salvador Jiménez Fajardo, «The Sierra Morena as Labyrinth in Don Quixote I», en *MLN*, vol. 99, 2 (Marzo de 1984), Hispanic Issue, págs. 214-34.

campesino libera de su montera sus cabellos largos y dorados para peinarlos,³ se resuelve la ambigüedad de la presentación y aumenta aún más la admiración de la compañía por la belleza del que creían ser un joven. Finalmente, se presentan ante ella y, tras impedir su huida, consiguen que les cuente su origen, es hija de labradores ricos, así como su desventura: don Fernando, señor de sus padres, la acosa durante un tiempo hasta que éste, en complicidad con una doncella traidora,⁴ se introduce en su habitación para tomarla. Durante la escena, la joven Dorotea, hablando para sí misma, razona que antes que ser violada es preferible entregarse confiada en el juramento secreto de don Fernando de que la tomará luego en matrimonio desigual. Incumpliendo la palabra dada, la deshonor, la abandona y se casa con Luscinda, de la que se halla enamorado Cardenio.⁵

Nos dice Dorotea que, con esta noticia

en lugar de helárseme el corazón en oílla, fue tanta la cólera y rabia que se encendió en él, que faltó poco para no salirme por las calles dando

³ El cabello rubio como el sol y «desparcido» ofrece una clara resonancia petrarquesca, superada en cuanto el personaje femenino, a través de sus diferentes máscaras, se convierte en un personaje activo. El arranque de la escena, con un *locus amoenus* y una *descriptio puellae*, a la manera de los cancioneros petrarquistas, dejan paso a las acciones y la narración de Dorotea. Redondo (1990, pág. 267) encuentra en este pasaje resonancias en la Égloga III de Garcilaso. Para el simbolismo del cabello rubio, *vid.* Erika Bornay «Las mujeres áureas», en *La cabellera femenina*, Madrid: Cátedra, 1994, págs. 91-102 y 139: «El atractivo sexual que de ella (la cabellera) emana reside fundamentalmente en que ésta aparezca suelta, frondosa y esparcida alrededor del rostro». Eglá Morales Blouin: «todo acicalamiento del cabello, sea lavándolo, exponiéndolo al viento o peinándolo demuestra un sentido de preparación para el amor, participación en un encuentro erótico y aceptación de las consecuencias» (pág. 205). Rose (1998, pág. 420) relaciona la descripción de Dorotea con su deshonor, en contraposición con la Virgen María.

⁴ La dueña traidora es un tópico muy frecuentado en los libros de caballerías. Así previene Juan Díaz sobre ellas, comentando el caso de la doncella de Leonela: «todos los que tienen hijas deven tener muy grande aviso en las mujeres que las sirven y aguardan, saber en sus condiciones cuándo son conformes a la virtud, porque si d'ellas sí son al contrario, no suelen aconsejar a sus señoras salvo a sus condiciones semejantes y costumbres, porque no ay cosa que más vença ni quebrante la preciada castidad que la compañía y contratación de aquéllas que no la aman, que, por tener en semejantes de su yerro, todos sus consejos son fundados sobre cimiento de deshonestidad y deleites», Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia*, VIII libro de *Amadís*, Sevilla: Jacobo y Juan Cromberger, 1526, cap. xxxvi, f. lii^r.

⁵ La seducción por la palabra debió de ser corriente. El contrato «de palabra», que equivale a relación prematrimonial en muchos casos, se incumplía con frecuencia, tal y como muestran los avisos de María de Zayas. De los 9.669 autos matrimoniales habidos entre 1707-1762, el 53,75% eran demandas «de palabra» y, de ellas, en un 97% el incumplimiento se debía a la desigualdad entre las partes o por las expectativas profesionales del novio. Las querellas solían fracasar a pesar de las pruebas. María Luisa Candau, «Entre lo permitido y lo ilícito: la vida afectiva en los tiempos modernos», *La Historia de las Mujeres: Perspectivas actuales*, AEIHM, Barcelona, 19-21 de Octubre de 2006, págs. 14-20. La desigualdad del matrimonio podría deslizar a don Fernando de su juramento, según Rico, 1990, pág. 251.

voces, publicando la alevosía y traición que se me había hecho. (*Quijote*, I-xxviii)⁶

Sin embargo, la joven consigue calmarse y adopta una solución activa: se viste de hombre y parte junto a un zagal en busca de su amado, para reconducir la situación. Durante la búsqueda, el zagal intenta violar una noche a la protagonista en la montaña, pero ésta se defiende y consigue arrojarlo por un derrumbadero. Dorotea encuentra más tarde a un ganadero para el que entra a trabajar, pero éste intenta también forzarla, por lo que ella acaba huyendo. En este estado ha encontrado la compañía a Dorotea y su relato les ha convencido de que es una mujer de «suelta lengua»,⁷ pero también tan hermosa como «discreta».

Implicada en la farsa caballerisca —la primera del libro— para devolver a don Quijote a su casa, adopta el personaje de la princesa Micomicona, para lo cual emplea un rico vestido que trae con ella y se vale de que «había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros». Dentro de un reconocible estilo caballeresco, Cervantes nos presenta el encuentro de Dorotea y don Quijote⁸ a través del siguiente diálogo:

—De aquí no me levantaré, ¡oh valeroso y esforzado caballero!, fasta que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona, y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto. Y si es que el valor de vuestro fuerte brazo corresponde a la voz de vuestra inmortal fama, obligado estáis a favorecer a la sin ventura que de tan lueñes tierras viene, al olor de vuestro famoso nombre, buscándoos para remedio de sus desdichas.

—No os responderé palabra, hermosa señora —respondió don Quijote—, ni oiré más cosa de vuestra hacienda, fasta que os levantéis de tierra.

⁶ Todas las citas cervantinas se realizan por la edición de Florencio Sevilla, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Sial Ediciones, 2005.

⁷ Hathaway ha señalado la impropiedad de que Dorotea confiese abiertamente su deshonra ante unos extraños, ridículamente ataviados, que la han sorprendido mientras se lava los pies. Vid. Robert Hathaway, «Dorotea or The Narrator's Arts», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes' Society of America*, 13 (1993), págs. 109-26.

⁸ La aparición de Micomicona recuerda la de Angélica en la corte de Carlomagno en el *Orlando innamorato* de Boiardo, que se imprimió en Valencia en 1555, traducido por Francisco Garrido de Villena, y separa al caballero de su destino, ofreciéndose a cambio de superar una prueba (Pandafileando de la Fosca Vista). La propia locura de don Quijote tiene como modelo evidente el *Orlando* ariostesco. En todo caso, Chevalier (1966, pág. 456) señala que no es descartable que estos y otros paralelismos, pudieran darse a través de lecturas interpuestas de otros libros de caballerías.

—No me levantaré, señor —respondió la afligida doncella—, si primero, por la vuestra cortesía, no me es otorgado el don que pido.

—Yo vos le otorgo y concedo —respondió don Quijote—, como no se haya de cumplir en daño o mengua de mi rey, de mi patria y de aquella que de mi corazón y libertad tiene la llave. (*Quijote*, I, xxix)

La fuente que imita Dorotea es el capítulo 58 de *Don Policisne de Boecia* (1602),⁹ y la de Cardenio —«en razón de la sinrazón que os hace»— y de don Quijote (*Quijote*, I-I) la retórica del *Florisel de Niquea* (1551), de Feliciano de Silva¹⁰. Dorotea, al describir su educación ejemplar, ha omitido intencionadamente su afición por la caballeresca, ahora revelada a las claras, y se ha confesado exclusivamente lectora de libros de devoción:

Los ratos que del día me quedaban, después de haber dado lo que convenía a los mayores, a capataces y a otros jornaleros, los entretenía en ejercicios que son a las doncellas tan lícitos como necesarios, como son los que ofrece la aguja y la almohadilla, y la rueca muchas veces; y si alguna, por recrear el ánimo, estos ejercicios dejaba, me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar una arpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu.

La ocultación de su afición lectora responde a la necesidad de crear en la compañía una primera impresión acorde con la de la joven ejemplar, tal como describen los manuales de formación del momento, entre ellos los de Luis de León, Luján o Acosta,¹¹ pero muy especialmente el de Luis Vives. Así queda subrayado por la contraposición que hace del «lascivo apetito» de don Fernando

⁹ Juan de Silva y de Toledo, *Don Policisne de Boecia*, Valladolid: herederos de Juan Iñiguez Lequerica, 1602. Vid. Rodríguez Marín, *Quijote*, II, págs. 355 y 367, para las fuentes.

¹⁰ Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (parte IV)*, Salamanca: Andrés de Portonaris, 1551.

¹¹ El moralismo del siglo XVI forjó un modelo de mujer honesta, encarnado en la Virgen María y basada en la pureza, el recato y los deberes matrimoniales. Además de la obra de Vives, cabe destacar en el siglo XVI: Fray Vicente Mexía, *Saludable instrucción del estado del matrimonio*, Córdoba, 1566; Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Salamanca, 1583, ed. de G. Mayans y Síscar, Madrid: BAE, Atlas, 1950, págs. 211-46; Pedro de Luxán, *Coloquios matrimoniales*, 1550 (ed. de A. Rallo, Anejo XLVIII del BRAE, Madrid, 1990); G. Astete, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, Burgos, 1597/1603; Juan de Espinosa, *Dialogo en lavde de las mugeres intitulado Gianecepaenos*, Milán, 1580; Cristóbal de Acosta, *Tratado en loor de las mujeres y de la Castidad, Honestidad, Constancia, Silencio y Justicia, con otras muchas particularidades y varias historias*, Venecia, 1592; Juan de la Cerda, *Libro intitulado vida política de todos estados de mujeres*, Alcalá de Henares, 1599. Del mismo tenor son otras obras europeas, como las de Bullinger o John Wiclif.

en contraposición con su «honestidad». Sin embargo, como hemos indicado ella misma revelará después que «había leído muchos libros de caballerías». Esta afición arroja luz sobre la capacidad de iniciativa y el carácter «romántico» de Dorotea.¹²

La mayor parte de los motivos hasta aquí desgranados remiten a diferentes tópicos caballescicos: la mujer disfrazada de hombre, el matrimonio secreto, el retiro y la locura amorosa del caballero¹³, la dueña desposeída de su reino, el don en blanco, la dueña traidora, la ambigüedad sexual, los estilemas empleados en los diálogos, etc. El lector u oidor de la época sin duda era capaz de reconocer muchos de ellos, habituado por los libros de caballerías a situaciones literarias similares, entre la cotidianidad y las respuestas extraordinarias de los personajes. Todos los cervantinos que se encuentran en la venta —don Quijote, Dorotea, Luscinda, Cardenio, el cura y el barbero, primero; el ventero y Maritornes, más tarde— son rendidos lectores de historias caballerescas y contribuyen en los sobreentendidos a construir en varios planos el pasaje, e incluso a reflexionar sobre la verosimilitud y la diferente recepción que éstas tienen en públicos diferentes.

El arranque del capítulo I-xxviii, como señaló Márquez Villanueva,¹⁴ posee un notorio paralelismo con una escena del *Noveno libro del Amadís*. La escena

¹² La ocultación es paralela al disfraz de hombre. Vives, en su *Libro llamado de la instrucción de la muger cristiana*, Valencia, 1528 (cito por Madrid: Espasa Calpe, 1944³) para Catalina de Aragón, afirma que «los estudios dan forma a la crianza y costumbre; instruyen en la vida; enseñan a obrar conforme a virtud; encaminan a la razón; y finalmente muestran vivir sin perjuicio de nadie, ni de sí misma». Pero esa educación nunca puede estar orientada al magisterio, a conseguir un puesto profesional, pues «no es bien que ella enseñe, porque habiéndose puesto en la cabeza alguna falsa opinión no la traspase a los auditores con la autoridad que tiene la maestra y traiga a los otros a su mismo error» recomendando que la doncella aprenda «juntamente letras, hilar y labrar que son ejercicios muy honestos que nos quedaron de aquel siglo dorado de nuestros pasados y muy útiles a la conservación de la hacienda y honestidad, que debe ser el principal cuidado de las mujeres» (pág. 14); pero también advierte que «no aprobaría ni querría ver a la mujer astuta y sagaz en mal leer en aquellos libros que abren camino a las maldades y desencaminan las virtudes y a la honestidad y bondad, pero que lea los buenos libros compuestos por santos varones, los cuales pusieron tanta diligencia en enseñar a los otros a bien vivir como ellos vivieron, esto me parece no sólo útil mas necesario» (pág. 18).

¹³ Don Quijote denuncia (I-xxvi) su deseo de seguir la conducta de Orlando —o de Belzebros—, pero el mismo Cardenio sigue también a su manera el patrón cuando en la sierra corre desnudo, persigue a los pastores y daña sus propiedades.

¹⁴ Vid. Francisco Márquez Villanueva, «Amantes en Sierra Morena», en *Personajes y temas del Quijote*, Madrid: Taurus, 1975, págs. 15-76. El texto de Silva, perteneciente al subgénero de los libros de entretenimiento, entrelaza aventuras cercanas a la ficción sentimental en una complicada trama. Vid. Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia (libro IX de Amadís de Gaula)*, Cuenca: Cristóbal Francés, 1530. El episodio ha sido estudiado por López Estrada (1974, págs. 328-29). Para el travestismo en el teatro español, vid. Josef Oehrlein, «El actor en el Siglo de Oro: Imagen de la profesión y reputación social», en J. M.^a Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres: Tamesis, 1989.

de don Fernando en la cámara mantiene paralelismos con escenas similares en muchos libros, como el del *Florinsando* de Rui Páez de Ribera en que se narra la seducción de Teodora mediante la palabra. Además, el matrimonio secreto «de palabra» es un lugar común frecuentísimo en los libros de caballerías. Ejemplos similares de matrimonio «de palabra» previos al acto sexual los encontramos en el *Palmerín de Olivia*: Polinarda y Palmerín toman matrimonio secreto mediante un juramento realizado ante Brionela; una vez pronunciado, Polinarda es «vuelta doncella»¹⁵. Con un orden diferente, en el *Philesbian de Candaria*,¹⁶ después de «hacer dueñas» don Floridior a Leonisa y don Felinis a la princesa «con gran contento d'ellos», los caballeros se casan en secreto mediante el siguiente juramento: «Que yo me doy por vuestro, mi muy presciada señora, que porque vos lo queréis y assí es necessario, por esposo y marido, y juro la fe de cavallería de jamás ser la señora de mi coraçón otra sino vos». Los matrimonios secretos atraviesan la literatura aurisecular con gran éxito informando a otros géneros literarios, especialmente en las novelas sentimentales y de pastores y las obras de teatro,¹⁷ y siguen apareciendo aun después de su prohibición por el Concilio de Trento¹⁸.

Pero de entre todos los motivos cuyo origen puede rastrearse en los libros de caballerías, nos detendremos de manera especial en la figura femenina en relación con la violencia, así como su evolución a través del tiempo.¹⁹ Como punto de partida y de llegada, dejamos por ahora a esta Dorotea —conocedora de los modelos de ficción—, que ha sufrido en poco tiempo tres intentos de violación con fuerza, de los que sólo se ha consumado el primero —en su propio ámbito doméstico— gracias a que a partir de ese momento ha recurrido a la fuerza en defensa propia y, para evitar nuevas situaciones de peligro, incluso se ha travestido de hombre.

¹⁵ El conflicto surge cuando posteriormente el padre de Polinarda intenta casarla con el delfín de Francia. Vid. *Palmerín de Olivia*, Salamanca: Juan de Porras, 1511, cap. 47.

¹⁶ *Philesbian de Candaria*, Medina del Campo: Juan de Villacquirán, 1542, f. LXXXI.

¹⁷ Como señaló Menéndez Pelayo, Dorotea y don Fernando también podrían tener como referente a Felismena y don Felis —éste también rompe su juramento— del Libro II de la *Diana*.

¹⁸ El Concilio de Trento ahondó en la importancia del sacramento del matrimonio frente al impulso sensual e instituyó en la sesión XXIV su indisolubilidad y la monogamia, arrogándose la Iglesia la jurisdicción sobre causas matrimoniales. Sin embargo, el demasiado amor y el matrimonio secreto, corrían parejas en la vida y la literatura caballeresca. Vid. Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los Libros de Caballerías [submitted to the Faculty of Radcliffe College... for the Degree of Doctor of Philosophy]*, Madrid: M. Aguilar, 1948.

¹⁹ De aparición reciente, algunos estudios abordan una visión de algunos motivos: María Carmen Marín Pina, «Don Quijote, las mujeres y los libros de caballerías», en *Cervantes y su mundo*, coord. por Kurt Reichenberger, Darío Fernández-Morera, vol. 2, 2005, págs. 309-340; y J. M. Lucía Megías / E. J. Sales Dasí: «La otra realidad social en los libros de caballerías (II): damas y doncellas lascivas», en R. Alemany y otros, eds., *Actes del X congrés internacional de l'Associació hispànica de literatura medieval*, Alicante: Centro Universitario de Estudios Sociales, en prensa.

II. EL ESPACIO DE LA MUJER EN LOS TEXTOS CABALLERESCOS

Violencia, amor y sexualidad son los ingredientes esenciales de los libros de caballerías y, en gran medida, esta mezcla fue la razón de su enorme éxito entre los lectores. Así nos lo hace saber Cervantes por boca del ventero:

que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque, cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas; a lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días.

Como queda anotado, los hombres ocupan su ocio con el placer de la acción violenta; aunque por razones muy distintas, también las mujeres se complacen en ellos:

—Así es la verdad —dijo Maritornes—, y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas; y más, cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles. —Y a vos ¿qué os parece, señora doncella? —dijo el cura, hablando con la hija del ventero.

—No sé, señor, en mi ánima —respondió ella—; también yo lo escucho, y en verdad que, aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oírlo; pero no gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras: que en verdad que algunas veces me hacen llorar de compasión que les tengo.

—Luego, ¿bien las remediárades vos, señora doncella —dijo Dorotea—, si por vos lloraran?

—No sé lo que me hiciera —respondió la moza—; sólo sé que hay algunas señoras de aquéllas tan crueles, que las llaman sus caballeros tigres y leones y otras mil inmundicias. Y, ¡Jesús!, yo no sé qué gente es aquélla tan desalmada y tan sin conciencia, que por no mirar a un hombre honrado, le dejan que se muera, o que se vuelva loco. Yo no sé para qué es tanto melindre: si lo hacen de honradas, cásense con ellos, que ellos no desean otra cosa. (*Quijote*, I-xxxii)

Precisamente contra esta seducción «romántica» y su retórica alertaba Vives con vehemencia a las mujeres;²⁰ una retórica novelesca que se había extendido desde los textos caballerescos y sentimentales a la comedia renacentista y áurea, multiplicando sus efectos. La vía literaria proponía un modelo extraordinario basado en el discurso cortés acrisolado desde la Edad Media, el amor-pasión, el amor externo al matrimonio, en ocasiones apoyado en terceros, y la boda secreta.²¹ Pero también, y quizá sea la razón última de su éxito entre las lectoras, se trataba de un modelo con la virtud de mostrar a mujeres con capacidad de decidir y de vivir aventuras; un modelo que facilitaba la identificación con mujeres libres, bien que literarias, más allá de los estrechos papeles dispuestos para ellas por la sociedad.

II.1. «*Militia et amor*». *La mujer con iniciativa*

Desde antiguo y frente a la moralidad medieval,²² las primitivas historias artúricas habían ofrecido a sus lectoras un amplio y seductor campo de libertad y extrañeza. Juntamente con los grandes mitos, las nuevas técnicas narrativas y el *ethos* caballeresco, los *romans* trajeron consigo dos modelos de mujer féerica, procedentes de los *lais bretones* y de la tradición popular: las *morganianas*, que como la reina Morgaina atraen a los hombres hacia el mundo mágico en el que habitan, en ocasiones trayéndoles desgracias; las *melusinianas*, que como en el caso de Melusina son capaces de integrarse en el mundo cotidiano de los

²⁰ «—Él dice que morirá, y aun, si a Dios place, que su muerte no puede ya tardar; ¿y tú creérselo has? ¡Oh, boba! Dile que te muestre las sepulturas de los que él ha visto morir de amores de tantos millares de enamorados. Fatiga alguna vez el amor, mas nunca mata; y si él muere, más te vale que muera él que no que mueras tú, o él solo, que no los dos juntos», en Luis Vives, *op cit.*, pág. 124.

²¹ A este modelo novelesco opondrán los humanistas otro basado en afecto mutuo y la libre elección de la pareja, amor-ágape, erotismo relacionado con la procreación, y matrimonio honesto y con honor. Vid. J. Oleza, «Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio», en F. Carbó, E. Martínez y C. Morenilla eds., *Homenaje a Amelia García Valdecasas*, València: Anexes de Quaderns de Filologia, 1995, págs. 607-22.

²² Con dos polos opuestos en las figuras de la *virgo intacta* y de la *vagina dentata*. La imagen de la mujer en la Edad Media como ser maligno, que conduce al hombre al pecado, es una reformulación del *Génesis* y de algunos textos de la patrística —san Pablo, san Ambrosio, san Jerónimo y san Isidoro, en especial—. Ramón Llull achaca el olvido divino a las mujeres: «Eternal Senyor, perdurable, en tots temps gloriós; enaixí com gran secada e grand fred és pestilència dels fruits de la terra, enaixí, Sènyer, la bellea de les fembres es estada pestilència e tribulació a mos ulls; car per la bellea de les fembres som estat oblidós de la vostra gran bonea e de la bellea de vostres obres» (Ramon Llull, *Libre de Contemplació*, en *Obres escollides* de Ramon Llull, Antoni Bonner, ed., Mallorca: Moll, 1989, vol. II, 104, 16, pág. 321). Un pensamiento muy próximo al de Fray Luis de León, muchos años después, en el prólogo a doña María Varela: «La mujer dio principio al pecado, y por su causa morimos todos». (*Prov.* 19)

hombres, aun incorporando a él elementos fantásticos y prohibidos.²³ Violencia armada y escenas amorosas se entretajan para formar el género caballeresco; mientras en el primer caso había primado la presencia masculina, en el segundo era la mujer el centro de atención. La fantasía había roto estas fronteras y había entremezclado ambos mundos.

La narrativa caballeresca está compuesta por dos grandes bloques de obras, el de los *romans* antiguos de origen francés, en especial de la denominada materia de Bretaña, y el de los libros de caballerías castellanos, de origen peninsular y compuestos a partir del siglo XIII en la estela de los anteriores:

Al lado de esta multitud de textos forasteros —«exóticos» los llamaba Menéndez Pelayo— están las obras «indígenas», o sea las de aquellos autores peninsulares que, a partir de fines del siglo XIII, se lanzaron a componer libros de caballerías por cuenta propia y siguieron elaborando ficciones nuevas hasta comienzos del XVII: el *Caballero Zifar*, escrito posiblemente antes de 1300 y editado en 1512; el *Tirant lo Blanc*, redactado hacia 1460 e impreso treinta años más tarde; el *Amadís de Gaula*, objeto de varias refundiciones sucesivas a lo largo de los siglos XIV y XV, que salió finalmente a luz, en la versión de Garci Rodríguez de Montalvo, en los albores del XVI, y el resto de los «Amadises» entre 1510 y 1549; el *Palmerín de Oliva*, impreso en 1511, cuya media docena de continuadores, los «Palmerines», se distribuyen entre Castilla y Portugal, siendo de procedencia lusitana, además del *Palmerín de Inglaterra*, los dos últimos miembros de la serie, el *Don Duardos de Bretanha* y el *Clarisol*, fechado en 1602. A estas obras se suman cantidad de otras menos conocidas o, por mejor decir, más olvidadas, que es imposible enumerar en forma exhaustiva; valgan como muestras y por hacer sonar el nombre de algunas, el *Floriseo*, el *Polindo*, el *Félix Magno*, la familia de los cinco «Clarianes», libros publicados todos antes de 1550, y, posteriores a esa fecha, *Florando de Inglaterra*, *Leandro el Bel*, *Febo el troyano*, *Rosión de Castilla* y, por fin, las cuatro partes del *Caballero de Febo*.²⁴

²³ Vid. L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge*, Genève: Slatkine, 1984. Para una revisión de estos modelos femeninos, vid. J-J. Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris: Champion, 1996. Resulta productivo comprender ambos modelos de personaje como modelos narrativos. En textos sencillos como el *Yvain*, el *Partinuplés* y el *Florimont* puede distinguirse el carácter melusiniano, pues siguen un esquema *encuentro, prohibición, transgresión, pérdida*. Los caballeros suelen obtener su lugar en el mundo, marcado por el matrimonio, tras una serie de hechos de armas. En textos más complejos, como el *Biaus inconnus* o la *Continuación Gauvain*, la narración oscila entre ambos modelos.

²⁴ Roubaud-Bénichou, *op. cit.*, págs. CXXII-CXXIII.

Las fechas y líneas de introducción de la materia artúrica en España han sido objeto permanente de debate. Hay evidencias en los textos conservados y en los nombres documentados de que los caballeros de la Tabla Redonda fueron admirados desde muy antiguo.²⁵ Aunque previamente lo habían hecho sus grandes temas y motivos a través de la lírica y de los trovadores,²⁶ los relatos franceses de la versión *Vulgata* penetraron en la Península²⁷ durante el siglo XIII a través de traducciones en castellano, gallego-portugués y catalán. A finales del siglo, se introdujo la traducción desde el francés del último de sus grandes ciclos en prosa, denominado *Post-Vulgata* —pues su redacción (*circa* 1230-1240) es posterior al conocido ciclo de la *Vulgata*—, atribuido falsamente en el propio texto a Robert de Boron. La crítica en general admite el inicio del siglo XIV (1314) como fecha segura de difusión manuscrita de la *Post-Vulgata*,²⁸ es decir, en el contexto favorable del Molinismo a la formación de una nueva literatura, a la que aportaría la experiencia del *roman* francés. Coincide significativamente con las primeras redacciones de *El caballero Zifar*

²⁵ Hook ha recogido en una sucesión de trabajos los primeros nombres artúricos documentados. D. D. Hook, «*Domnus Artux*: Arthurian Nomenclature in 13th century», en *Romania Philology*, XLIV (1990), págs. 162-64; *The Earliest Arthurian Names in Spain and Portugal*, St. Albans: Fontaine Notre Dame, 1991, págs. 23-33; y «Further Early Arthurian Names from Spain», en *La Coronica*, 21, 2 (1993), págs. 23-33.

²⁶ Se ha incidido en las alusiones trovadorescas a Tristán, subrayando la relación con las cortes catalanas y occitanas. R. Lejeune, «L'Allusion à Tristan chez le troubadour Cercamon», en *Romania*, LXXXIII (1962), págs. 183-209 y F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XI^e et XII^e siècles*, Barcelona: Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1972.

²⁷ Para una introducción y la bibliografía fundamental del ciclo francés de la *Vulgata*, *vid.* J. Frappier, «The Vulgate Cycle», en *ALMA*, págs. 294-302 y 313-15. Para la compleja traducción manuscrita del *Lancelot*, *vid.* Micha, «Les manuscrits du Lancelot en prose», en *Romania*, LXXXI (1960), págs. 145-87; «Tradition manuscrite et versiones du Lancelot en prose», *BBSIA*, 14 (1962), págs. 99-106; «Les manuscrits du Lancelot en prose», en *Romania*, LXXXIV (1963), págs. 28-60, 478-99; y *Romania*, LXXXV (1964), págs. 292-318, 478-517. Deyermund ofrece una síntesis de su difusión peninsular en Alan Deyermund, *Historia de la literatura española*, 1, *Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1972, págs. 279-81. Para la evolución del mito artúrico en la Península, P. Gracia, «El ciclo de la *Post-Vulgata* artúrica y sus versiones hispánicas», en *Voz y Letra*, VII, 1 (1996), págs. 5-15.

²⁸ *La Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su fijo*, Toledo: Juan de Villaquirán, 1515, se compone de dos partes: un *Baladro del famosísimo profeta y nigromante Merlin con sus profecias* y la *Demanda del Sancto Grial* propiamente dicha. *Baladro del sabio Merlin*, Burgos: Juan de Burgos, 1498. Para el estudio de los textos personajes y motivos, *vid.* J. R. Trujillo, *La versión castellana de la Demanda del Sancto Grial*, UAM, 2004 y *La Demanda del Sancto Grial. Guía de Lectura*, Centro de Estudios Cervantinos. Para el contexto literario hispánico de la época y las líneas de formación de la prosa castellana, *vid.* F. Gómez Redondo, «La materia caballeresca: líneas de formación», en *Voz y Letra*, VII, 1 (1998), págs. 45-80; e *Historia de la prosa medieval castellana*, II, *El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca*, Cátedra: Madrid, 1999.

y del *Amadís*, en el contexto de una nueva recepción. Para su constitución, este ciclo mezcla materiales procedentes de la *Vulgata*, de Robert de Boron y de la primera versión del *Tristan en prose*, narrando de forma ordenada la historia del Grial, desde sus orígenes hasta la destrucción de la Tabla Redonda y del reino artúrico, y deteniéndose especialmente en la vida de Merlín y en los hechos de Arturo y sus caballeros. Su estructura trimembre (*Josep de Abarimatea, Merlín y Demanda del santo Grial*), se caracteriza por una mayor coherencia y el equilibrio en la extensión entre sus ramas, al eliminar la más voluminosa —y pecaminosa—, el *Lanzarote*.

Entre los dos bloques novelísticos existe una estrecha relación, pues los libros de caballerías hispánicos posteriores tendieron a conservar las principales características de sus predecesores. De manera muy especial, esta continuidad se refleja en los contenidos, restringidos a dos fundamentales, *militia et amor*:

Militia, o sea ‘caballería’ (que así solían interpretar la palabra latina aquellos que en la Edad Media la traducían a una lengua vernácula), vale decir las actividades militares propias de los caballeros: por un lado, las guerras, los retos, los combates singulares a ultranza, emprendidos por necesidad u obligación; y, por otro, las competiciones organizadas por gusto y ostentación, pasos de armas, justas y torneos, merced a los cuales la aristocracia feudal se ofrecía a sí misma, en la vida real como en los libros, la confirmación de su arrojo y gallardía. *Amor*, el ‘amor cortés’ o ‘amor fino’ (*fin amors* lo habían denominado los trovadores provenzales del sur de Francia, imitados después por los poetas catalanes, gallego-portugueses y castellanos de los siglos XIII y XIV), aquella relación amorosa en que el caballero prendado de una dama noble se le entrega por entero, sometiendo a su voluntad, dedicándose a servirla y obligándose a observar estrictas reglas de conducta erótica —discreción absoluta, paciencia ilimitada, rigurosa fidelidad—; turbado cuando ve a su señora, suplicante cuando le habla, triste al alejarse de ella, dolorido si la descontenta, pero deslumbrado si obtiene sus favores y logra hacerla suya en apasionada unión de cuerpo y alma.²⁹

Como lo había sido en la épica, en el mundo artúrico y en las literaturas relacionadas, la *militia* —de donde deriva el marbete de *fábulas milesias*—, o ejercicio de la violencia mediante las armas a caballo, es el espacio social y la razón de ser del caballero, una actividad que define las formas de comportamiento de todo el estamento nobiliario frente a los otros «órdenes», los *oratores*

²⁹ *Ibid.*

y *laboratores*.³⁰ La profesión militar de los caballeros terrenales que pueblan el *roman* artúrico, basada en la fuerza, el valor y la destreza, permite tener las mismas aspiraciones a los caballeros más humildes que a la alta nobleza, a los noveles que a los experimentados, pues las acciones militares igualan a todos, algo que se expresa mediante el símbolo de la Tabla Redonda.³¹ La capacidad y habilidad individual en el oficio de la violencia define la fama o «nombradía» de un caballero —es decir, el reconocimiento de los demás—, refleja el momento de una carrera y el lugar de un escalafón social.

Derivado de esta necesidad de virtud terrena, el caballero debe probarse incesantemente en las justas y maravillas que la providencia depara, por lo que marcha en su busca constantemente. Dios elige a aquellos que se esfuerzan con valor, aunque provengan de un pequeño estamento, como dice Godofredo. Las acciones esforzadas proporcionan fama terrena —denominada caballería u honra—, pero también elevan y aportan riqueza, incluso la dignidad de rey. El caballero debe «hacer de armas» para obtener «nombradía», con lo que ésta se convierte en el motor esencial de las diferentes acciones de los personajes (proeza, socorro a los débiles, en el lado positivo; envidia y venganza, en el negativo). Los jóvenes deben realizar hazañas no solo para honrar a su linaje, sino también para alzarse en la estima de su orden: los caballeros andantes deben caminar solos y alcanzar en soledad su aventura, por lo que constantemente deben separarse de los demás. Un caballero debe perdurar en obtener su demanda y no querer las de otros. La estima se refleja en la valoración de los caballeros y de sus armas, y los compañeros conservan la memoria de las acciones elevadas o infames mediante las crónicas y su inscripción en los sepulcros.

En ocasiones, el «caballero de armas» destaca de manera simultánea en otras bondades, como la gracia o la cortesía.³² Cuando el motivo del Grial se convierte

³⁰ Vid. Georges Duby, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Madrid: Taurus, 1978. Nuestra idea de una tripartición de los órdenes o estamentos sociales cerrados, admitida de forma común como supuesto de trabajo, no resulta tan fiable cuando se desciende a los textos de la época. Según los autores medievales, la división puede realizarse entre laicos y religiosos, nobles y siervos, monjes, clérigos, caballeros y labradores, etc. Gornemans de Goort enseña las reglas de la caballería a Perceval vv. 1305-1698 y al ordenarlo «et dist que donee li a / le plus haute ordene avec l'espee / que Diex ait fait et comandee: c'est l'ordre de chevalerie, qui doit estre sanz vilonnie», *Perceval*, vv. 1634-1638.

³¹ «Para tales hombres, cuya posición era insegura, el servicio a un gran señor tenía un fuerte atractivo, tanto psicológico como económico, porque estaban asociados a la posición y a la reputación de los hombres que servían. La función literaria de la Tabla Redonda era, evidentemente, la de ser símbolo de la igualdad por la que todos los caballeros, grande y humildes, se mezclaban en la mesa una vez que habían ganado, por valor o por servicio, su derecho a tener un sitio allí». Maurice Keen, *La caballería*, Barcelona: Ariel, 1986, pág. 149.

³² El *ethos* caballeresco se encuentra marcado por dos ejes, el linaje y la virtud, que conducen a aceptar como imperativos éticos algunos valores que estrechan los lazos de solidaridad del grupo de combate o feudal: lealtad, cortesía nobiliaria, proeza, generosidad distributiva.

en centro del relato artúrico, el espíritu religioso tiñe el texto, adueñándose de la acción militar que sólo tiene lugar para el servicio a Dios. Fruto de la especificidad de estos textos, la mayor honra se alcanza precisamente abandonando las armas y dedicándose al servicio de Dios con la oración.³³ Los personajes se organizan así de manera concéntrica en torno a la gracia dentro de un doble escalafón de perfección militar y celestial. En el resto de textos, la cortesía se convierte en el contraste de la violencia, aunque siga siendo una cualidad secundaria con respecto a la proeza para obtener la fama. La acción externa domina las traducciones castellanas³⁴ y las aventuras militares de los ciento cincuenta compañeros de la Tabla Redonda conforman el grueso del relato: cabalgadas, justas, torneos y batallas reflejan la manera de enfrentarse a los retos de una caballería, que posee unas formas de actuar comunes. Éstas constituyen una ética cortesana que impone límites a la violencia física. Los parlamentos de los caballeros reflejan ese código de conducta cortés que la caballería ha ido desarrollando entre los siglos XII y XIII. Los *romans* formulan este *ethos* caballeresco sublimado, como parte del imaginario colectivo nobiliario, adoptando en ocasiones el tono del reproche o del castigo con una intención claramente didáctica.

En contraste con la violencia profesional de los personajes masculinos, el espacio reservado a las mujeres es esencialmente el amoroso. Tratar el amor en la novela artúrica es hablar de *fin' amors*³⁵ y del lugar que ocupan los personajes femeninos en el complejo entramado de la corte. La corte ideal que muestran los trovadores entre los siglos XIII y XIV es aquella en que la liberalidad

tenía lugar en una atmósfera de intercambio social tranquilo, alegre y armonioso, música y compañía femenina, donde los dirigentes de la sociedad acogían a sus inferiores sin guardar las distancias, escuchaban consejos y manejaban a gente difícil con tacto y discernimiento.³⁶

³³ En la *Demanda del Santo Grial*, por ejemplo, la actitud de Galaz contradice la búsqueda de la gloria terrena: huye de la escena tras hacer grandes proezas, por ejemplo en la batalla de Camaloc o en el torneo maravilloso, y renuncia a la nombradía terrena, ya que su búsqueda pertenece a la esfera espiritual.

³⁴ La intervención de los refundidores y editores de la *Demanda* hacen que el texto esté dominado por la acción militar más que por la faceta cortesana o amorosa que aparece en otros textos similares. Del mismo modo se han eliminado los episodios maravillosos que en origen dotaban al conjunto de un equilibrio entre las proezas caballerescas y el simbolismo religioso, y que la traducción portuguesa conserva al menos en parte.

³⁵ También *fine amor* o *hohe Minne*, para *trouvères* y *minnesingers*. El término 'amor cortés' es anacrónico, pero se emplea en general como sinónimo.

³⁶ L. M. Patterson, *El mundo de los trovadores. La sociedad occitana medieval (entre 1100 y 1330)*, Barcelona: Península 1997, pág. 98.

Este ideal de *jois y solatz*, en medio de un mundo de violencia, acciones guerreras y privaciones, representa un espacio para el gozo y el desarrollo de unos lazos entre caballeros basados en cuidadas relaciones cortesanas. Un espacio en el que la mujer es el centro y posee la iniciativa. Inexistente en la épica, dentro de este ámbito la *fin'amors* se constituye como un modelo cognitivo literario cuyo impacto en los usos históricos es enorme y que, en conjunción con el sistema estamental, permite a la nobleza contener las violentas fuerzas del sistema dentro de un orden. La literatura, en especial los trovadores occitanos, enunciaron en términos de vasallaje y de servicio la relación amorosa entre dama y caballero, excluyendo de ella la figura del marido. Köhler sostiene que, de esta manera, los trovadores dan voz a la baja nobleza, reconocida por la alta aristocracia a través de la figura de la dama y su conquista.³⁷ Lewis³⁸ considera que el amor estilizado según las normas cortesanas como juego sutil y sublimación literaria erótica responde a cuatro características: humildad, cortesía, adulterio y religión de Amor. Su enunciación corresponde a los trovadores, impulsados por las damas de la corte. La conocida tesis de Rougemont³⁹ de que el amor es una invención occidental, ha abierto paso a la investigación acerca de su codificación y sus relaciones con la realidad histórica. En su desarrollo, Schnell argumenta que sería mejor hablar de un discurso cortés del amor, más que de una forma particular de éste.⁴⁰

Los *lais* y *romans* incorporan, desarrollan y difunden el discurso de la *fin'amors*. María de Francia lo convierte en valor absoluto que trasciende las reglas sociales⁴¹; Chrétien consigue conciliar caballería, matrimonio y amor en *Erec* y *Enide*, y aborda el adulterio de Lanzarote en *Le Chevalier de la Charrete*, sublimando el amor del caballero —casi místico—, que le permite alcanzar meritorias proezas, entre ellas rescatar a su amada, frente a la impotencia de Arturo, el marido.⁴² *Li contes del Graal*, sin embargo, incluye

³⁷ Eric Köhler, «Observations historiques et sociologiques sur la poesie des trouvadours», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 7 (1964), págs. 27-51 y E. Köhler, «Trouvadours et jalousie», en *Melanges Jean Frappier*, París, vol. I, 1970, págs. 543-51.

³⁸ C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford, 1931, *vid.* capítulo I. Otro estudio clásico es el de R. Nelly, *L'erotique des troubadours*, París, 1963.

³⁹ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, París: Union Générale D'Éditions, 1939, ed. definitiva 1972. Seignobos considera al amor «una invención del siglo XII».

⁴⁰ R. Schnell, *Causa amoris*, Berna-Munich, 1985; y R. Schnell, «L'amour courtois en tant que discours courtois dur l'amour», en *Romania*, 110 (1989), págs. 72-126 y 331-63.

⁴¹ Jean Flori, «Mariage, amour et courtoisie dans le *lais* de Marie de France», en *Bien Dire et Bien Apprendre*, 8 (1990), págs. 71-89.

⁴² Ribard, *op. cit.*, 1972, intuye en *Le Chevalier de la Charrete* un paralelismo con el amor místico: Genièvre es un trasunto del alma humana y Lancelot de Cristo, dispuesto a morir por amor y cuyo esfuerzo es salvador. El texto prefiguraría las posteriores novelas del Grial.

un mundo mítico, en el que el amor terrenal ya no juega un papel de motor narrativo, restricción que se acentuará con la cristianización del mito arturiano y la sacralización del Grial. Sin embargo y a pesar de los esfuerzos por idealizarlo, el discurso cortés conduce por la pendiente de un claro erotismo. Los textos caballerescos se encuentran llenos de situaciones abiertamente sensuales y ambiguas.

Las doncellas de los *romans* son mujeres valientes, arrojadas en el amor y en las acciones, atrevidas incluso, o son mujeres de inteligencia y poderes extraterrenales, como en el caso del hada Morgain o de la tía de Perceval, que vive en gracia de Dios. Estas características las heredarán en general las mujeres de los libros de caballerías, incluidos el empuje erótico y una sensualidad activa. Las mujeres intervienen y tienen un papel importante, dejan de ser simples actantes—doncellas mensajeras, portadoras de objetos o desencadenantes de la acción—, como lo eran las imágenes femeninas en los relatos de la tradición folklórica o en los relatos épicos. Pero es en este punto, en el de la materia amorosa, en el que se revelan verdaderamente independientes de la figura del varón y de los esquemas sociales, llegando a arriesgar incluso su vida en la consecución de sus impulsos.

Esta iniciativa sexual femenina llegará aun al asalto con violencia del hombre deseado. Un ejemplo paradigmático es el de Belisenda, hija del rey Feremondo, que ama a un joven Tristán y decide tenerlo a toda costa cuando éste la rechaza a través de Gorvalán. Tristán camina a oscuras entre cámaras, cuando Belisenda, inflamada de deseo,

echóle los brazos al cuello, e començólo de abraçar así como muger que estava salida de su seso por el su amor. E teníalo en tal manera abraçado que no se podía partir d'ella, tan fuertemente lo tenía, diciendo:

—¡o amigo, ruégovos que me deis el vuestro amor! fuele abraçar tan fuerte qe a pocas no murió.

Ante la negativa de Tristán, que apela a la lealtad debida al padre de ella, recurre a la amenaza y la fuerza:

[...] si vos a mis ruegos e ansias no proveeis, yo vos faré morir de mala muerte.

E fuele abraçar tan bravamente que a pocas no murió. E requiriólo otra vez de amor, e dixo que no lo faría.

Al no acceder Tristán, Belisenda, furiosa, grita y miente para que los caballeros crean que el joven intenta violarla. Aclarado el lance, el caballero parte y la

doncella se suicida con la espada de un escudero.⁴³ Otro caso de falsa denuncia de violación será el de la hija del rey Idomedes, origen del mito de la Bestia Ladradora, con el agravante del incesto:

Idomedes, que fue rey del reino de Londres, que agora ha nombre Inglaterra, ovo una fija muy fermosa que sabía mucho de las VII artes e amava estudiar en el arte de nigromancia, porque amava el mundo; e amó a un su hermano de fol amor, que era infante grande y fermoso, e prometiera a Dios su castidad. Y este infante avía nonbre Galaz. E porque no quiso fazer lo que ella quiso, fizo al padre que lo prendiesse, ca le dixo que la forçara y era d'él preñada, y mentía, ca todo gelo mostrara el diablo que la engañó, ca le dixo que durmiesse una vez con él e que faría que la amasse su hermano; y ella lo fizo e durmió con ella, ca le pareció él en una fuente de una huerta de su padre, do ella iva a menudo estar; y parecióle en forma de hombre fermoso y assí durmió con ella el diablo muchas vezes; y ella fue preñada de diablos; e quando el padre la vio preñada, preguntóle qué fuera aquella. Fila dixo assí como el diablo gelo enseñó:

—Señor padre, sabed que me forçó mi hermano Galaz.

El rey Idomenes prendió al hijo e preguntó a la fija qué justicia quería que hiziesse d'él; e díxole que lo diesse bivo a comer a canes. E assí fue Galaz echado a canes por sentencia de su hermana. E fizo una oración a Dios e dixo que diablos ladrassen en su vientre porque mentía, y que ladrassen como canes. Y después que él fue justiciado, ella parió a su tiempo esta bestia que vos aquí vistes, y fuesse por el monte que parecía que más de cient canes ladravan en su vientre. E assí andará fasta que venga el buen cavallero que avrá nombre Galaz que la matará. E quando Idomenes vio que a su hijo matara a tuerto, entendió que Dios oyera la oración que fizo por el testimonio que su hermana dixera contra él. E tornó entonces a la hija e atormentóla en manera que le contó cómo el diablo la engañara. Entonces hizo el padre justicia brava y cruda d'ella porque mintiera; y assí perdió Idomenes sus hijos ambos por su mala ventura.⁴⁴

Este tipo de requerimientos, son una ocasión excelente para mostrar el aplomo masculino ante la mujer, ya por fidelidad, ya por castidad. Cuando el espíritu religioso convierte al Grial en el eje de la materia artúrica tardía y prevalezca

⁴³ *Tristán de Leonís*, Valladolid: Juan de Burgos, 1501, ff. 7^o-10^o.

⁴⁴ *Demanda del Santo Grial*, ed. cit., ff. 30^o-33^o.

el tono ascético,⁴⁵ los textos rechazan las escenas de amor ferino por pureza⁴⁶ y ensalzan la castidad como nueva virtud caballeresca, de rango incluso superior al resto. En el caso de Galaz, la escena se repite con variaciones: una doncella se acuesta en la cama del caballero santo, comienza a acariciar su cuerpo y descubre que está vestido de estameña, ésta exclama: «¿Qué es esto que veo! Que no es de los cavalleros andantes que dizen que son enamorados, que la su bondad e la su alegría no se acuesta del mundo. No es éste cavallero porque dueñas lleven afán, ni es nada». Es decir, que las jóvenes doncellas separan en dos tipos a los caballeros, los enamorados, que aceptan los lances de amor, y los castos, entregados a Dios. La joven permanece estupefacta:

A cabo de una pieça, despertó Galaz e tornóse contra la donzella. E quando la sintió, maravillóse, e abrió los ojos. E quando vido que era donzella espantóse más, e fue muy sañudo, e fízose afuera della en cabo del lecho. E santiguóse, e dixo:

—Ay, donzella, e quien vos truxo aquí mal consejo vos dio, ca más amava vuestra deshonra que vuestra honra. Que ciertamente yo cuidava que érades de otra manera que no de la que sodes. E ruégovos, por cortesía e por vuestra honra, que vos vades. Cierta el vuestro pesar no cataré yo, si Dios quisiere, que más devo yo dudar peligro de mi alma que fazer plazer a vuestra voluntad.

Quando la donzella esto oyó, ovo ende gran pesar e no supo qué fazer, que la respuesta de Galaz, que ella amava sin razón, fízole perder el seso. Y él quitó toda razón, e aún le dixo:

—Ay, donzella, mal consejada fuestes. E meted mientes en vuestra fa-zienda, e catad la alteza de vuestro linaje e de vuestro padre, e catad vuestra desonra.

⁴⁵ En la *Queste*, Nacián el Ermitaño había prohibido la extendida costumbre de llevar amiga en la Demanda del Grial, por ser de carácter espiritual. Las traducciones castellanas suprimen casi todos los episodios de carácter sentimental o maravilloso, dando prioridad a los combates, pero dando un mayor relieve a las aventuras conservadas. En general, éstas muestran el error de entregarse al amor cortés: las críticas de Artur de que el amor impide a Tristán dedicarse a la caballería, las violaciones, la inconstancia de la doncella de Amador, cuando lo hiere Melián, el suicidio de Dalides invocando al dios del amor, la tentación carnal de la hija de Bricos, que se suicida despechada, la muerte de cincuenta doncellas barraganas por un rayo en el Castillo Follón, el adulterio de Ginebra, que desemboca en un enfrentamiento entre linajes. Se suprimen también los episodios más puramente sentimentales, conservados en los textos gallego-portugueses, como el requiebro de amor de Paramedes a Iseu que desembocará en la muerte de Ebes el Nomeado.

⁴⁶ El motivo del rechazo masculino pervive en textos posteriores. En el *Amadís de Grecia* II, 21, Amadís salva a Brimartes, que va a ser quemado por negarse a tomar como amiga a una dueña que, despechada por desamor, mata o prende a los que se le resisten. Amadís libera a más de cien de estos cautivos.

E quando ella esto oyó, respondió como muger que era fuera de seso, e dixo:

—Consejo no es menester, pues que vós tan poco me preciades que en ninguna guisa vós no me queréis fazer plazer. E sabed que por ende avré yo aína la muerte, ca me mataré con mis manos e no avredes ende menor pecado que si por vuestra mano me matásedes, ca vós sodes causa de mi muerte, donde me podría quitar si vós quisiéssedes.

E Galaz no le supo qué responder, ca si la donzella se matase como dezía por tal razón, bien vía que él era razón de su muerte, e si de otra parte hiziese lo que ella quería, que quebrantaría su prometimiento que avía fecho a Nuestro Señor en el comienço de su cavallería, ca sin falla le prometió que le guardaría virginidad en todos sus días, e que moriría virgen. E la donzella queq estava toda como tollida, quando vio que de Galaz no podía aver su amor, dixo:

—¡Cómo, cavallero! ¿Queredes ser siempre villano, que no me diredes ál?

—No, por buena fe —dixo él—. E vós ser ende segura.

—Por buena fe —dixo ella—, faredes ende gran villanía; e por ende moriredes ante que de aquí vayades.

—No sé —dixo él— cómo será, mas si esso fuesse, yo querría ante morir e hazer lealtad que escapar e fazer traición.

Pues que la donzella esto oyó, dixo:

—No atenderé aquí más.

E salióse luego del lecho e fue corriendo, e tomó el espada de Galaz, que estava a la entrada de la cámara, e sacola de la vaina, e tomola con ambas manos, e dixo a Galaz:

—Señor cavallero, vedes aquí el bien que yo de los primeros amores ove en mal día. Fuestes vós nascido atán hermosa cosa, que tan caro me costará vuestra beldad.

E quando Galaz vio a la donzella que tenía la espada en la mano que se quería matar con ella, salió del lecho todo espantado, e dixo:

—Ay, buena donzella, sufridvos un poco, e no vos matedes así, que yo faré todo vuestro plazer.

Y ella, que tanto era cuitada de amor, tanto que más no podía, dixo:

—Sabed cavallero señor, que tarde me lo dexistes.

Estonce alçó el espada, e firióse tan gran ferida por medio de los pechos assí que la espada pareció de la otra parte, e cayó muerta en tierra.⁴⁷

⁴⁷ *Demanda del Santo Grial*, ed. cit., ff. CXV^v-CXVI^r.

Finalmente el padre y sus gentes intentan prender al caballero, que se defiende con la espada de las acusaciones que le hacen. La materia artúrica, en sus refundiciones castellanas tardías, coincide con el elogio de la mujer virtuosa de muchas obras literarias,⁴⁸ pero el ejemplo de la mujer que se pierde y que termina en la cama del hombre, junto con la falsa acusación, remite de forma evidente al pasaje bíblico en que la mujer de Putifar —el capitán eunuco de la guardia del faraón—, realiza proposiciones deshonestas a José, el hijo de Jacob. Por lealtad a Putifar, José se resiste y «escapa» de ella, que lo acusa de intento de violación.⁴⁹ En otras ocasiones, como en libros posteriores, una intervención sobrenatural impide al hombre caer en pecado, incitado a gozar por el demonio. Un ejemplo de ello lo tenemos cuando Arderique está a punto de perder su virginidad:

—Señor, pues tanto vos enojáis de mi ida, —respondió la donzella—, yo soy muy contenta de hazer todo lo que por vos, mi señor, me es mandado.

E assí se desnudaron entramos, y con mucho plazer se acostaron en la cama. Y como fueron debaxo de la ropa, Arderique quiso abraçar a la donzella. Y, como le echava la mano, oyó una voz del cielo muy terrible que le dixo:

—¡O, cavallero descreído y de poca fe, que as dexado el camino de justicia por tomar el de vicios y pecados, y no as obedecido a los mandamientos y consejos divinos! Levántate luego y vete d’este lugar maldito y tan dañoso para ti y para tu ánima, y no quieras perder la virginidad, la cual es la más cara y preciosa cosa que tienes.

Como Arderique oyó la boz y lo que dixo, vínosele en mientes d’aquella boz que estando en tan gran peligro avía oído y cómo avía salido contra el mandamiento suyo del camino, y avía seguido aquel espíritu maligno que en figura de donzella le era aparecido.

E luego se assentó encima la cama y, santiguándose muchas vezes, se encomendó a Nuestro Señor Dios, recordando, y uniéndose por muy gran pecador en a ver traspassado sus mandamientos. E la mala donzella o espíritu diabólico le quiso abraçándole hazer tornar a la cama, mas Arderique, haciendo la señal de la cruz, començó con grandes lloros a pedir misericordia a Nuestro Señor Dios.

⁴⁸ Vírgenes latinas, judías y cristianas. Entre las gentiles, Palas o Minerva, vista en el lago de Tritón, y Atalanta, que hirió al jabalí de Calidonia, *Cárcel de amor*, págs.128-30.

⁴⁹ «[...] mulier molesta erat adolescenti: et ille recusabat stuprum. Accidit autem ut quadam die intraret Ioseph domum, et operis quippiam absque arbitris faceret: et illa, adprehensa lacinia vestimenti eius, diceret: Dormi mecum. Qui relicto in manu eius pallio fugit, et egressus est foras». *Génesis* 39, 7-12. Se trata del esquema de la mujer de Putifar, que reproduce las circunstancias parecidas al mito de Fedra, en la versión de Eurípides.

Etonces él oyó tan gran ruido y tan espantable, con muchos truenos y rayos, que no avía cavallero en el mundo, por esto reacio que fuesse, que no oviese grandíssimo miedo [...] Arderique se halló solo y desnudo en medio de un monte, ca bien conoció que eran spíritus diabólicos que, por hazerle salir de su camino y buen propósito, le avían aparecido en figura humana. Y volvióse a todas partes y no vio ninguno con él sino su caballo.⁵⁰

Aunque la violencia es patrimonio de los hombres, como hemos visto en el caso de Belisenda, las mujeres también pueden ejercerla en un ámbito más restringido. Cuando tiene lugar entre mujeres, pueden llegar a las manos:

Urganda, como tan vieja y tan flaca la vido [*a la infanta Melía*], bien cuidó que, a doquiera que le pudiesse echar la mano, la podría sacar afuera. Pero no se le fizo como pensava, que desde la vieja la tuvo cerca, echó en ella las ñudosas manos, dando grandes carriados, que gritos no podía porque la su gran edad lugar no le dava, y tiró por ella tan rezio, que, mal su grado de Urganda, la metió en la cueva, y como dentro fue, después de aver demandado ayuda a los cavalleros con grandes bozes, fue tan des-acordada, que casi ningún sentido le quedó. Entonces, la vieja, tirándole las tocas, y assien[d]o por los canos cabellos, dando con ella en el suelo, la llevó por la cueva adelante gran pieça [...] A esta sazón llegó Esplandián en su cavallo a la cueva, y apeándose lo más presto que pudo, entró por ella, no se le acordando el gran remedio que consigo llevaba, que era essa su espada tan fermosa, que ante ella ningún encantamento no podía fuerça tener, assí como lo ya provara en la Montaña Defendida delante la reina Arcabona.⁵¹

Los modelos descritos —donde amor y sexo quedan confundidos— informarán también otros textos posteriores, en los que el erotismo abierto heredado de la *joi de vivre* artúrica se sobrepone a las consideraciones morales y religiosas. En el *Tirante el Blanco*, el juego, la osadía y la ambigüedad llegan a sus extremos. En el capítulo 174, por ejemplo, tras el desmayo de Carnesina, que ha pedido al caballero que ayude a su padre, ella se encuentra recostada en su cámara, cuando Tirante va a interesarse por su salud. Tras revelar que es cuestión de amor Carmelina

⁵⁰ *Arderique*, Valencia: Juan Viñao, 1517. Cito por el texto de D. A. Carpenter, en J. Manuel Lucía, *Antología de los libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: CEC, págs. 79-80.

⁵¹ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Las sergas de Esplandián*, V libro de *Amadís*, *Juan de Villaquirán*: Toledo, 1521, cap. cx. Cito por el texto de Cacho Bleuca, en Lucía Megías, *op. cit.*, pág. 27.

Metió la cabeza debajo de la ropa y dijo a tirante que metiera la suya, y díjoles:

—Bésame en los pechos para consuelo mío y descanso tuyo.
Y aquél lo hizo muy de su agrado.

En el capítulo 233, Plaerdemivida, viendo indeciso al caballero, se lleva a Tirante hasta la cama de Carmesina y se acuestan los tres en ella. Toma la mano de Tirante y «púsosela sobre los pechos de la princesa, el cual palpó los pechos y el vientre y de allí abaxo».

La princesa despierta y se queja de amores, tras lo cual Plaerdemivida le responde:

—¡O, cómo sois donzella de mal sufrimiento! Salís agora del baño y tenéis las carnes lisas y gentiles, y deléitome en tocarlas.

—Toca do quisieres —dixo la princesa—, y no pongáis la mano tan debaxo.⁵²

Tras *una hora* pasada en estos juegos, la princesa advierte que las manos que la acarician son de hombre, intenta gritar, pero la doncella le tapa la boca y le replica: «pues el mal es hecho, dad en ello remedio; que me parece que el callar es el mejor remedio y más seguro». Carmesina «al fin, deliberó callar».

Estas mujeres, con capacidad de decisión e iniciativa erótica son el germen de las que el lector volverá a encontrar en los libros de caballerías de finales del siglo XVI y en el comienzo del XVII, incluidos aquellos que circularon manuscritos. En el caso del *Filorante*, un texto con destacadas escenas sensuales, Florecinta, que ha decidido «de nunca se casarse sino de goçar todo deleite», y se introduce en la cámara de Belamir para acostarse con él. La propia prima de Florecinta, aún virgen, hace lo propio con Albasilvio, con tal placer, que decide no contraer tampoco matrimonio:

—Señora, ved aquí vuestro cautivo; si en algo mi corazón os ha ofendido, aquí yace donde podéis d'él tomar vengança.

Y dejando la doncella una ropa luenga que sobre su delgada camisa traía, se metieron los dos en el lecho gustando y gozando de aquel deleite que ninguno d'ellos hasta entonces sentido habían, quedando Albasilvio muy pagado

⁵² Johanot Martorell y Martí Johan de Galba, *Tirant lo Blanc*, Valencia: Nicolau Spindeler, 1490. *Los cinco libros del esforzado e invencible caballero Tirante el Blanco de Roca Salada...*, Valladolid: Diego de Gumiel, 1511. Cito por la edición de Vidal Jové, Madrid: Alianza, 2005, págs. 438, 519-26. Vid. Montserrat Piera «'Lletres de batalla' de mujeres en *Tirant lo Blanc* y *Curial e Güelfa*: La verbalización del discurso femenino dentro del código caballeresco», en *La Corónica*, 27:1 (1998), págs. 35-53.

d'ella y con gran razón porque era la más apuesta doncella de cuantas allí avía, y era cormana de Florecinta; y pagóse ella tanto de Albasilvio que, sin que él ni otra persona alguna la conociese, deliberó de venir a le dar su amor y como a otro nunca dado lo avía quedó d'él tan pagada que todo lo restante de su vida lealmente lo amó, no se queriendo casar.⁵³

Las damas de los primeros libros de caballerías castellanos son la lógica evolución literaria de las que en los *roman* artúricos consideraban que el amor debía ser libre, difícil y gratuito, por lo que su ámbito natural se encuentra fuera del matrimonio; para éste se reserva la *afectio maritalis*, pero la verdadera pasión sexual se desarrolla en el exterior del ágape. El hombre, que tiene como profesión el ejercicio de la violencia, debe mantenerse en una posición humilde y expectante con respecto a la dama. Consagrarse a una verdadera religión del Amor, que refina su impulso erótico, dulcifica la relación hombre-mujer y lleva al caballero a superar los numerosos obstáculos que se interponen y le hacen sufrir.⁵⁴ Los caballeros, «enfermos de amor», deambulan entre la proeza y la penitencia, haciendo méritos para merecer a su amada.⁵⁵ A cambio, la pasión será una luz que sublima, que de alegría —la *joy*— y sentido memorable a existencias que se desarrollan entre la inanidad y un mundo atroz.

II.2. *El amor cortés y sus fronteras. El adulterio y la violación*

En el ámbito de la nobleza, las representaciones literarias cumplían una función de adoctrinamiento cortés y control de estas desviaciones sensuales. Su capacidad de moldear las reglas sociales, conducen a Duby⁵⁶ a entender la *fin'amors* más como un valor moralizador, que como una pasión; es decir, que se trata de una parte sustancial de un sistema ético y de aprendizaje caballeresco. El esquema general es el siguiente:

⁵³ *Filorante*, ms. 73-240 de la Biblioteca Zabalburu, de finales del s. XVI, Madrid, ff. 2^v-3^r.

⁵⁴ Para Rougemont, «el amor dichoso no tiene historia. No hay más novela que la del amor mortal, es decir, del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda del matrimonio. Es menos el amor colmado que la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento». Rougemont, *op. cit.*

⁵⁵ Ma. del Rosario Aguilar Perdomo, «La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte, y otros enfermos de amor», en Julián Acebrón Ruiz (ed.), *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Universitat de Lleida: Lérida, 2001, págs. 125-50.

⁵⁶ Seguimos en parte las conclusiones de Georges Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid: Taurus, 1981, págs. 214-39; y G. Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid: Alianza, 1983, 1990, págs. 66-73.

—Dentro de una sociedad de linajes en que la herencia se transmite por vía masculina, la vigilancia de las mujeres para que no caigan en el adulterio resulta esencial. De igual modo, es especialmente condenada y «demonizada» la relación entre parientes próximos, lo que puede observarse en los episodios literarios de incesto.

—Los jóvenes caballeros, solteros y aún en formación, asedian a las damas casadas y anhelan en especial a la señora de la casa. El señor emplea esta atracción como parte del sistema de control de sus allegados más jóvenes. Es especialmente señalada la relación entre los sobrinos que vienen a formarse a la corte de su tío y la mujer de éste. Sobre este esquema se traza la relación de Tristán y el rey Mares, o la defensa de los sobrinos del honor del rey Artur, mancillado por la reina Ginebra.

—El amor cortés es un periodo formativo, un juego educativo masculino en la medida, a la manera de una justa, en que el riesgo forma parte del placer de la aventura amorosa y de la demostración del valor. Como deporte pedagógico y civilizador, se regula la vehemencia de los jóvenes mediante un sistema de pruebas y expresiones cortesas cuyo objetivo final es la ‘pieza’ que debe cobrarse: la dama. El *senior* sitúa voluntariamente a su mujer en el centro de la competición, convirtiéndola en juez y motivo de las virtudes caballerescas, estimulando a servir como buen vasallo al caballero y a ser estoico.⁵⁷

—Este amor cortés es un juego entre individuos nobles, nunca de clérigos o plebeyos. Refleja una mejora en la condición de las personas frente al estrecho marco familiar, aunque debe descartarse la hipótesis de que se trate de un invento femenino.

—La sublimación de la situación transfiere las tensiones sexuales desde el cuerpo al ámbito del corazón. Para ello produce tratados que codifican y disciplinan el deseo físico⁵⁸, e introduce reflejos y episodios en los *romans* y los poemas en los que se propone un verdadero camino de perfección en nombre del dios del Amor.

—El impacto de los modelos literarios modificó el comportamiento de los caballeros reales, que imitaron las reglas de juego literarias en sociedad, ya que «ayudaban a plantear mejor, e incluso a resolver, algunos problemas acuciantes de la sociedad que se planteaban en la época».⁵⁹

⁵⁷ G. Duby, «Au siècle: les jeunes dans la société aristocratique», en *Annales E.S.C.*, 1964, págs. 835-46.

⁵⁸ Por ejemplo, en época de Felipe Augusto Claude Buridant traduce el *Traité de l'amour courtois* de Andreas Capellanus.

⁵⁹ G. Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid: Alianza, 1990, pág. 69.

Según Duby, la *fin'amors* consiste en realidad en un amor entre hombres, ya que a través de la figura femenina se busca el amor del príncipe, se refuerza la moral vasallática y se disciplina la vehemencia de los jóvenes solteros mediante una reglamentación. Los caballeros adaptaron el discurso amoroso y su codificación, aplicándolo al sistema estamental y de méritos. El matrimonio y el amor cortés son dos instituciones distintas, que conviven en la realidad y en la literatura; en uno, la mujer actúa como *uxor*; en otro, como *amica*. El primero es un pilar del orden social inserto en una red de obligaciones vasalláticas, un mecanismo que asegura la estabilidad de la preeminencia social mediante el control de la expansión de las casas nobles y la concentración de las fortunas⁶⁰. El segundo es un sistema de regulación y sublimación del juego amoroso, paralelo al matrimonio tanto como inverso a la prostitución o la violación. Bien encauzado constituye un acicate, parte del sistema educativo de los jóvenes, especialmente de los sobrinos, que van de prueba en prueba en la casa de su tío. La dama se eleva como señora, en árbitro de su valía, y el joven caballero queda reducido a su vasallo y vive para el cortejo refinado y la demostración. Para las lectoras, esta situación dota de enorme atractivo a los *romans*, pues el matrimonio cortés afecta sólo a la vida «física», mientras que pueden mantenerse autónomas y tomar decisiones en el ámbito espiritual. El riesgo de este sistema es el de sobrepasar el adulterio 'idealizado', encarcelado dentro del mundo de las ideas y la literatura, para caer en un *amor ferino* —es decir, sexual—, que conduce a la consumación de un adulterio incestuoso y a la quiebra del orden social.

Dentro de un mundo ordenado en estamentos, el lugar de la mujer, como quiere Gilberto de Limerick, está al lado de su marido en la corte.⁶¹ Pero si el lugar de la mujer en el mundo se define por el lugar que ocupan junto a los hombres, el adulterio, desbordado el cauce de la *fin'amors* como sublimación del deseo y juego pedagógico, se convierte en una agresión voluntaria a ese orden, aunque de consecuencias funestas. El juego cortés, si no se encausa el fuego amoroso, puede conducir al adulterio, que transgrede el matrimonio como institución social y remedio de la concupiscencia, tanto como atenta contra el honor masculino del marido y el prestigio de la familia. Por ello, no se estima como transgresión religiosa, sino como infracción del orden civil, de ámbito exclusivamente familiar.⁶²

⁶⁰ Vid. Georges Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid: Taurus, 1981, pág. 228.

⁶¹ Un mundo, por otra parte, claramente delimitado y separado físicamente del masculino. Como refleja la materia artúrica, Ginebra y sus damas viven en un palacio (torre, conjunto de estancias) distinto del palacio de los hombres, hasta el punto de necesitar mandaderos para comunicarse entre ellos.

⁶² El reflejo del adulterio en la literatura puede verse en Duby, 1982, págs. 184-89; y en Domínguez, 1998, pág. 180.

La presencia del adulterio en los textos artúricos es continuo y las parejas, incluso las que no son marido y mujer, rompen a menudo sus lazos de fidelidad sexual. Mal vista o castigada la infidelidad en el caso de las damas, en el de los hombres es vista como debilidad ante la incitación femenina. La iniciativa sexual suele partir de la mujer, bajo la sombra de Eva, que emplea en muchas ocasiones el engaño o la magia para vencer la resistencia masculina, como sucede con Amite y Lanzarote.⁶³ Dos de las ramas artúricas de mayor éxito a través de los siglos, Tristán y el rey Arturo, ofrecen los modelos por excelencia de mujer adúltera —pero de extraordinario valor y atractivo—, que penetran muy pronto en nuestra cultura.⁶⁴ El mejor caballero se enamora perdidamente de la mujer del rey, hasta sobrepasar los límites e incurrir en adulterio.

La historia de la pareja formada por Tristán de Leonís e Isolda, la mujer de su tío Marc de Cornualles —Mares de Cornualla, en los textos castellanos—, es la imagen del amor inevitable y transgresor, incestuoso al ser tía y sobrino, con un final desgraciado y fatal.⁶⁵ Proveniente de la tradición celta, el mito tristaniano converge con la literatura artúrica, adaptándose a la cultura cortesana de forma imperfecta, ya que no hay sumisión ni cortesía en Tristán, sólo amor-pasión; un *fatum*. El joven Tristán conquista a Isolda para su tío Marc, pero en el barco que los lleva desde Irlanda a Gales, toman un filtro de amor que los une en una pasión destructiva. Isolda se casa con Marc, pero Tristán e Iseo huyen al bosque donde en una *Minnegrote* apartada de los hombres, en la versión de Gottfried von Strassburg, consuman su amor. Marc recupera a Iseo y Tristán se casa con Isolda de las Blancas Manos, formando un doble triángulo, pero la pasión vence de nuevo y conduce a los protagonistas a un trágico final. En los textos castellanos, tras beber el filtro, los jóvenes abandonan la partida de ajedrez para irse a la cama. Su amor es una «enfermedad», que produce remordimientos, que desafía los lazos sociales y lleva a los amantes una vida selvática. Por ello, Tristán busca el alejamiento e incluso piensa en el matrimonio como remedio a esta concupiscencia.

⁶³ Para los personajes de Ginebra e Isolda, *vid.* Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza, págs. 190-93 y 232-35. Para el tema en general, *vid.* Carlos García Gual, *Lecturas y fantasías medievales*, Mondadori, 1990, págs. 45-66; y para los textos hispánicos, María Luzdivina Cuesta, «Fidelidad e infidelidad amorosa en la materia artúrica hispánica», en *Revista de Literatura Medieval*, XIII, 1 (2001), págs. 94-118.

⁶⁴ Juan Ruiz aludía ya a Tristán y sus amores en su *Libro de Buen Amor*, copla 1703, pero más interesante resulta la mención de Fernán Pérez de Guzmán de Ginebra e Iseo, en «Tú omne que estás leyendo» vv. 65-72, que las menciona exentas de figura masculina y las sitúa junto con Oriana dentro de las mujeres famosas del mundo, entre las de Roma y la Virgen María.

⁶⁵ *Vid.* S. Gutiérrez García y P. Lorenzo Gradín, «Tristán o la marginación de la *fin'amors*», en *Revista de Literatura Medieval*, XIII, 1 (2001), págs. 119-35.

La historia de Ginebra, mujer del rey Arturo, y de su relación con Lanzarote, el primer caballero de la Tabla Redonda es de naturaleza muy diferente, pues supone la introducción del libre albedrío. En la versión medieval de Chrétien de Troyes (1177-1181),⁶⁶ la relación Ginebra-Lanzarote alcanza el grado de arquetipo del amor cortés, pues el caballero se mantiene humilde, expectante ante los deseos de su dama, esforzado y liberal. En la materia de Bretaña, el rey Arturo se convierte de manera paulatina en un rey impotente, situado en el vértice de una pirámide social que no puede abandonar, y que traslada la acción a sus caballeros. El Lancelot enamorado solícito y cortés evoluciona en su carácter al pasar a los grandes ciclos en prosa. Aun manteniéndose la *joie de vivre* y la grandeza caballeresca del héroe, el pecado de adulterio le impedirá alcanzar la más grande aventura, el Grial —un verdadero fracaso—, que habrá de concluir su hijo Galaz. La pérdida de los mejores caballeros de la Tabla Redonda se debe al amor adúltero y muchos personajes, incluido el mismo rey Artur se duelen de ello y de sus consecuencias.

Los textos artúricos ofrecen numerosas variaciones de este amor prohibido. En los textos castellanos, el adulterio de Ginebra ocupa una parte esencial de la última rama. A las secuencias narrativas en las que la reina actúa citando y entrevistando por propia iniciativa a Lanzarote, se añaden las que en progresión suscita su relación con el caballero como una onda expansiva en el mundo masculino: los conciliábulos de los sobrinos de Artur, la celada a Lanzarote, el consejo de nobles, la hoguera y el rescate de Ginebra, la guerra entre linajes. En un mundo carente de intimidad, los amantes son acechados y descubiertos.

Se llama a los testigos «clamando por la ciudad». Es lo que hace el rey Marco cuando descubre la falta de Isolda. La vergüenza, en efecto, debe ser pública, comprobada, para poder vengarse legítimamente. El derecho del esposo es matar. [...] El marido, desde luego, no decide solo. Tiene que tomar consejo. Pero este consejo nunca es requerido fuera de la casa.⁶⁷

De esta forma actúan Artur y sus gentes, que asumen la deshonra como una guerra abierta entre los dos linajes principales del reino. El rey tiene derecho a lavar la mancha matando a Ginebra, con una intervención directa y

⁶⁶ No en vano el tema lo propone una dama: «matiere et san l'an done et livre / la contesse» (vv. 25-26). Chrétien de Troyes, *Le Chevalier del la Charrette*, ed. M. Roques, en *Les Romans de Chrétien de Troyes el édités d'après la copie de Guiot (Bibl. Nat. fr. 794)*, París: CFMA, vol. III, 1958, trad. esp. L. A. de Cuenca y C. G.^a Gual, Madrid: Alianza, 1976.

⁶⁷ Vid. Georges Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid: Taurus, 1981, pág. 186.

política de sus sobrinos y ricos hombres, por lo que la condena a la hoguera.⁶⁸ Ginebra demostrará con sus actos que sólo ama a Lanzarote, en una decisión «espiritual» mantenida con constancia, y una vez muerto Artur, incluso encontrándose en una abadía, la reina sólo pensará en su paladín. La función de la reina no es meramente la de suscitar acciones de personajes masculinos, sino que también desarrolla sus propias tramas narrativas: cita y se encuentra con Lanzarote; recaba información sobre éste y su hijo Galaz; se niega a casarse con Morderec y resiste su asedio en el alcázar; ingresa en un monasterio; suscita la envidia de otra doncella y muere de amor; envía un último mensaje con otra doncella.

En el relato, el adulterio se convierte por tanto en un motor más de la acción militar, al desembocar en un conflicto abierto y destructor entre el linaje de Ban y de Artur; y por extensión al acoger éste a Tristán, entre Artur y Mares de Cornualla. Sus elementos más puramente cortesés desaparecen, a excepción del último episodio, en el que Ginebra, a su muerte, envía a una doncella con su corazón a su amado Lanzarote en un yelmo, como símbolo de persistencia en el amor, con lo que su pecado no queda redimido por su retiro conventual. Sin embargo, Lanzarote, tras la caída del reino de Londres, promete a la Virgen vivir en retiro espiritual, como otros caballeros del reino y sí alcanza el perdón divino. Es subrayable que ambos amores adúlteros de Iseo y Ginebra⁶⁹ resultan estériles, en comparación con el resto de las relaciones sexuales.

Durante el proceso de adaptación hispánico, «el conflicto entre la moral del amor cortés y la moral de la Iglesia se resuelve a favor de la segunda», se eliminan las referencias positivas al adulterio y se elogia el matrimonio estable. En la transferencia de contenidos y técnicas al *Amadís*, este clima moralista y misógino se refleja en su construcción medieval, ajena a la cortesía de la versión del siglo xv:

El *Amadís* de Montalvo es un himno al amor cortés, lo que lo designa como típico producto del clima literario de la Castilla del siglo xv. Y dado

⁶⁸ La pena de hoguera para el adulterio femenino era real en Castilla. «A finales del siglo xi en Miranda de Ebro [...] se condenaba a morir en la hoguera a la adúltera y al amante aunque el marido no les cogiese *in flagrante*, pero posteriormente las villas vigilaron con más recelo al hombre celoso». Heath Dillard, *La mujer en la Reconquista*, Madrid: Nerea, 1993, pág. 240. Se trata de la misma condena que impone el rey Mares a Iseo, aunque finalmente se conmute por abandonarla entre leprosos. Cuesta señala que el título 7, Leyes 1, 3 y 6 del Libro III del *Fuero Real* de Alfonso X permite a cualquiera denunciar a la adúltera y al marido ejecutarla junto con el amante si los sorprende. *Vid.* Cuesta, *op. cit.*, pág. 104.

⁶⁹ Para estas dos figuras y el *fin' amor*, *vid.* C. García Gual, «Amores de Lanzarote y de la reina Ginebra», en *op. cit.*, págs. 45-66.

el cuadrante optimista de la novela caballeresca española del siglo xv en adelante, termina con bodas generales. Pero el *Amadís* primitivo, con su reconocida prioridad en el tiempo, es producto de un clima literario distinto en casi todo. En vez de ser un himno al amor cortés, este texto perdido fue una brillante y misógina demostración de los peligros incitados por el amor, con lo que puede agregar un nuevo capítulo al libro de Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*. El amor de Oriana y Amadís se resuelve en un verdadero aluvión de violencias y crímenes: la guerra, el fratricidio, el regicidio, el parricidio y el suicidio. Esos son los resultados del amor. Y para resumir: hasta el momento de la habilísima intervención de Montalvo, que desfiguró la novela para siempre, el *Amadís de Gaula* fue la españolización efectiva y originalísima del mito de Tristán.⁷⁰

Los personajes femeninos y su tratamiento en los libros de caballerías hispánicos mantienen ese haz y ese envés: la mujer activa y tentadora, que el amor cortés idealiza paulatinamente, y una postura misógina, que hace desaparecer a la mujer o la subyuga. El modelo de mujer sexualmente activa parece claramente morganiano. El propio arquetipo, la reina Morgaina, mantiene relaciones libremente con diversos caballeros y lleva una vida independiente, como corresponde a una mujer de origen feérico; pero en las traducciones su presencia quedará muy disminuida y su influencia suprimida. En las novelas escritas en el siglo xv, especialmente las catalanas, la propensión al realismo y la sensualidad se extrema⁷¹; el *Amadís*, modelo castellano por excelencia es, sin embargo, una obra casta dentro del amor cortés, en la que el amor es fiel y duradero. Aunque el joven tímido sirve a la reina, no se enamora de ésta como sería el estereotipo, sino de la doncella Oriana desde el momento en la conoce a los doce años:

⁷⁰ Juan Bautista Avalle-Arce, «El *Amadís* primitivo», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, eds., Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, págs. 70-82.

⁷¹ «La verosimilitud de los textos de ficción catalanes, sobre todo de *Tirant lo Blanc*, obedece fundamentalmente al enfrentamiento de la tradición artúrica con otras dos importantes esferas literarias. Por un lado, con la esfera de la gran obra cronística catalana, que en su desarrollo narrativo se había acercado tan a menudo al terreno de la ficción. Por otra parte, el que en este momento nos interesa si queremos acotar y profundizar en el terreno de la verosimilitud y realismo de la obra: el enfrentamiento del mundo caballeresco con la esfera que englobaría a la comedia y el cuento». Vid. Rafael Beltrán, «Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: *Amadís*, *Tirant* y la *Celestina*», en María Eugenia Lacarra, ed., *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, págs. 103-26.

Ella dixo que le plazía. El Donzel [del Mar] tovo esta palabra en su coraçón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó, que sin falta, assí como esta historia lo dize, en días de su vida no fue enojado de la servir y en ella su coraçón fue siempre otorgado, y este amor turó quanto ellos turaron, que assí como la él amava assí amava ella a él, en tal guisa que una hora nunca de amar se dexaron.⁷²

Alejado del realismo, la sensualidad o la sofisticación, el amor duradero en el *Amadís* no sufre variaciones con el paso del tiempo ni la interacción de otros personajes.

Los personajes más activos son de nuevo las doncellas, ayudantes o confidentes: desde Darioleta, la doncella de Elisenda, madre de Amadís, hasta Mabilia y la doncella de Denamarcha. Son simpáticas, hablan con soltura, y gracia, y provocan algunos equívocos malintencionados que alivian la gravedad de tono dominante en la narración. Pero nunca llegan a individualizarse como los personajes de las doncellas en *Tirant lo Blanc*.⁷³

Ambos modelos, reformulaciones de los artúricos, contienden en los libros posteriores en una búsqueda incesante de matización y novedad.

En otro orden social, el conjunto de las mujeres sin nobleza quedan excluidas por completo de la reglamentación del amor cortés, de manera que el caballero puede forzar a cualquier mujer de un estamento inferior, en el pensamiento de que les hace un gran honor al ofrecerles su atención.⁷⁴ Andreas Capellanus ya había justificado incluso el uso de la fuerza en estos casos,⁷⁵ una situación que debió de ser común a lo largo de la baja Edad Media. El reflejo literario de esta situación de violencia contra las mujeres surge en los textos caballerescos de manera recurrente. El guerrero, habituado al empleo de la violencia física y a la muerte, no duda en emplearla cuando se encuentra con una mujer que suscita su deseo. Las violaciones tienen lugar indistintamente en los bosques, en las cortes y castillos, contra mujeres desconocidas o familiares. Veamos algunos casos ejemplares.

El rey Arturo, modelo de caballeros, encuentra a una niña en un bosque junto a una fuente, arde en deseos de ella y la fuerza violentamente:

⁷² Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. I-IV, Zaragoza: Jorge Coci, 1508; cito por la edición de J. M. Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, parte IV, pág. 269.

⁷³ Beltrán, *op. cit.*

⁷⁴ Jean Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona: Paidós, 2001, págs. 169-79.

⁷⁵ «Las mujeres de esta condición están hechas para tomarlas, si es necesario, por la fuerza, y no para cortejarlas», *Traité*, lib. I, c. 11, pág. 148.

Y él assentose cab'ella e començaron de fablar en uno. E fallola el rey atán cuerda e tan sossegada, e tan enseñada en su fablar, que era maravilla. E fue tan pagado della, que dormió con ella por fuerça. Y ella, que era niña que no sabía de tal cosa, començose a quexar e a llorar mientras que durmió con ella. Mas no le uvo cura, que todavía fizo el rey lo que quiso con ella, e uno en ella un fijo que le dixeron Artur el Pequeño. E desque uvo fecho con ella su plazer, quísola levar consigo. Y ellos que estavan assí, llegó un cavallero de buena edad que salía de la floresta assí desarmado como el rey, e sabed que era padre de aquella donzella. E quando llegó e vio su fija tan fermosa que estava muy llorosa, tuvo en su coraçón que avía dormido el cavallero con ella por fuerça. E descendió de su cavallo e metió mano a la espada; e dixo a su fija:

—Tú me dirás por qué lloras, si no yo te tajaré la cabeça.

E quando ella esto oyó, uvo pavor de la muerte, e díxole cómo el cavallero dormiera con ella por fuerça. Y el padre, quando esto oyó, uvo gran pesar e començó de mirar al rey; e assí pensó, quando lo uvo bien mirado, que sería el rey Artur, mas no lo sabía bien porque dudava si era assí; e dixo:

—Assí Dios vos salve, cavallero, que me digades quién sois.

—Assí Dios me ayude —dixo el rey—, nunca por miedo negué mi nombre, ni agora faré. Sabed que yo soy el rey Artur.

—Assí Dios me ayude —dixo el cavallero—, pésame ende, ca si otro fuéssedes yo vengaría mi desonra, mas de vós sería yo traidor, que sodes mi señor. Mas tanto vos ruego que me perdonedes que jamás no vos amaré, que me desonrrastes e fezistes villanía, pues forçastes a mi fija.

Y el rey, que bien conocía que errara, dixo assí:

—Yo lo quiero emendar a toda vuestra voluntad assí como mandardes, e quiero casar vuestra fija de buena voluntad con uno de los mejores cavalleros de mi casa, e de mejor guisa.⁷⁶

El rey Artur, satisfecho con la experiencia, pretende llevársela con él. Sin embargo aparece el padre de la doncella, quien, al reconocer al rey, renuncia a la venganza. Artur propone como solución del lance el arreglo de un matrimonio con un caballero de su casa, quizá para tenerla cerca, pero el caballero prefiere encerrarla en su propia casa, donde la joven dará a luz a Artur el Pequeño.

Si la violación, tortura y asesinato de mujeres se refleja en los textos artúricos como suceso cotidiano, éste aparece ligado especialmente al ámbito familiar. La aventura mencionada de Artur el Pequeño termina de la siguiente forma: el día en que éste es bautizado, el caballero viola a su nuera y mata a su propio hijo.

⁷⁶ *Demanda del Sancto Grial*, ed. cit., ff. CXXXIV^v-CXXXV^r.

Recriminado por su hija, recién parida, el caballero le corta la cabeza y arroja al niño a un lago,⁷⁷ donde lo encontrará Morgaina.⁷⁸ Otro caso señero, porque abre las aventuras del Grial, es el del caballero de Irlanda: éste cae desde una ventana mientras salen llamas de su boca y arde por completo. Su muerte se revela un castigo divino cuando descubren un escrito en el que confiesa haber violado a su madre y a su hermana, tras de lo cual las ha matado por resistirse, y también a su padre y al conde de Gonón.⁷⁹ En este caso, como en aquellos que sucede con familiares, el castigo se deriva del pecado de incesto⁸⁰ y no de la violencia ejercida contra la mujer. Un tercer ejemplo es el del doncel Nabor, que aprovecha que el rey Nacer y la reina, sus padres, salen de caza, para llevar a Ingluida, su hermana, hasta una fuente en la floresta. Influidado por el demonio, mata al maestro de su hermana y comienza a forzarla tumbándola bajo sí. Ingluida, que es virgen y muy religiosa, reza a Dios: su hermano cae fulminado y una voz revela lo sucedido.⁸¹ Como sucede con otros motivos, el conjunto, diseminado a lo largo de los textos, ofrece una gradación de situaciones y de actuaciones correctas.

Como queda apuntado, los *romans* caballerescos ofrecen a la iniciativa femenina un amplio campo de acción en el terreno amoroso, entre la conversación cortés y la acción sexual. El adulterio y la violación marcan la transgresión de las reglas de juego cortés y de los modelos sociales y literarios establecidos. En el primer caso, porque la mujer deja de ser *uxor* fiel y árbitro del valor masculino y se entrega a su admirador, bien voluntariamente, como la reina Ginebra, bien forzada por el destino, como la reina Iseo. En el segundo caso, porque el hombre abandona la cortesía y emplea la violencia contra la mujer indefensa, ya sea su *amica*, ya una desconocida deseable. Cuando la mujer es de inferior categoría social, la violación se admite como parte de un mundo violento y la bastardía es una forma de descendencia más. La situación se vuelve conflictiva cuando las mujeres violadas son parte de la familia y se añade al pecado de concupiscencia el más temible del incesto.

⁷⁷ La dueña no resiste la acometida de su suegro, por miedo a su violencia: «e uvo de dormir con ella por fuerça, que no osava ella ál fazer por miedo que no la matasse», *Demanda del Sancto Grial*, ed. cit., ff. CXXXV^r- CXXXV^v.

⁷⁸ Es destacable cómo, en los impresos castellanos artúricos, las mujeres morganianas de origen feérico se retiran a un segundo plano dejando la escena a caracteres de mujer verosímiles.

⁷⁹ *Demanda del Sancto Grial*, ed. cit., f. xcviij y cii.

⁸⁰ El incesto es un pecado destructor de las familias y está muy presente en el *Baladro del sabio Merlín*, *op. cit.*, caps. CXLV-CXIX. El rey Artur, tras cometer incesto con su hermana Elena, mujer del rey Loc de Otonia y madre de Galván, y engendrar en ella a Morderec, sueña con una serpiente que asolará su reino y destruirá a su gente. Merlín, transformado en niño, desvela el sentido: el rey ha sido ungido por Jesucristo pero ha cometido incesto y engendrado un bastardo, por lo que será destruido por él.

⁸¹ *Demanda del Sancto Grial*, ed. cit., ff. CXXVIII-CXXIX.

III. LA EVOLUCIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Los *romans* habían construido un conjunto novelístico de tópicos, arquetipos y complejas soluciones técnicas —basadas en la *digressio* y el entrelazamiento—, que pervivirían en las sucesivas transformaciones. Así lo resumen Roubaud-Bénichou:

Al transmitirse a los autores peninsulares, todos estos ingredientes o, mejor dicho, componentes de los antiguos *romans* franceses estaban ya algo desgastados por el uso. Con el tiempo habían ido perdiendo parte de su eficacia, llegando a transformarse la técnica del «entrelazamiento» en mero recurso formal destinado a prolongar indefinidamente, merced a la multiplicación mecánica de combates, amoríos e incidentes fabulosos, la biografía del protagonista. Pero no por ello dejaron los escritores hispánicos de conservar e imitar el material francés, basándose en él para componer sus ficciones. En el *Amadís* es manifiesta la impronta de dos grandes modelos, el *Tristán* en prosa y el *Lanzarote*, cuyo prestigio se había impuesto a toda Europa [...] También perdura en el texto amadisiano, incluso en la versión modernizada por Montalvo a fines del siglo xv, el empleo de un léxico arcaico que permite situar la acción, supuestamente desarrollada «no muchos años después de la pasión de nuestro Salvador Jesucristo», en una época venerable y atribuirles a los personajes la indumentaria, las armas y a veces hasta el lenguaje propios de sus antecesores artúricos del siglo xiii, anacronismo obstinadamente cultivado por los autores de libros caballerescos posteriores al *Amadís* y sabrosamente parodiado a lo largo del *Quijote*.⁸²

La relación entre los libros de caballerías y el resto de textos caballerescos anteriores, especialmente los de la materia de Bretaña, con el *Amadís* como bisagra, resulta meridianamente clara en el ánimo de los lectores de todas las épocas.⁸³ De esa misma forma don Quijote, último nieto de *Amadís*, entiende el conjunto como un único género, sin distinción entre traducciones u originales en castellano, en evolución desde la historiografía antigua hacia el presente editorial de ficción:

⁸² Roubaud-Bénichou, *op. cit.*, págs. CXXV-CXXVI.

⁸³ López de Ayala unía a *Amadís* y *Lanzarote*: «Plógome otrosí oír muchas vegadas / libros de devaneos, de mentiras probadas, / *Amadís* e *Lanzalote* e burlas estancadas / en que perdí mi tiempo a muy malas jornadas», Pedro López de Ayala, *Libro rimado de Palacio*, manuscrito 4055 de la Biblioteca Nacional de Madrid, copla 162. Dentro del género, lectores como Cervantes o Luis Vives en su *De disciplinis*, con diferente motivo, unirían el *Orlando* de Ariosto a los *romans* artúricos y los nuevos libros de caballerías.

¿No han vuestras mercedes leído —respondió don Quijote— los anales e historias de Ingalaterra, donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo, que continuamente en nuestro romance castellano llamamos «el rey Artús», de quien es tradición antigua y común en todo aquel reino de la Gran Bretaña que este rey no murió, sino que por arte de encantamento se convirtió en cuervo, y que andando los tiempos ha de volver a reinar y a cobrar su reino y cetro, a cuya causa no se probará que desde aquel tiempo a este haya ningún inglés muerto cuervo alguno? Pues en tiempo deste buen rey fue instituida aquella famosa orden de caballería de los caballeros de la Tabla Redonda, y pasaron, sin faltar un punto, los amores que allí se cuentan de don Lanzarote del Lago con la reina Ginebra, siendo medianera dellos y sabidora aquella tan honrada dueña Quintañoña, de donde nació aquel tan sabido romance, y tan decantado en nuestra España, de Nunca fuera caballero de damas tan bien servido como fuera Lanzarote cuando de Bretaña vino, con aquel progreso tan dulce y tan suave de sus amorosos y fuertes fechos. Pues desde entonces de mano en mano fue aquella orden de caballería estendiéndose y dilatándose por muchas partes del mundo, y en ella fueron famosos y conocidos por sus fechos el valiente Amadís de Gaula, con todos sus hijos y nietos, hasta la quinta generación, y el valeroso Felixmarte de Hircania, y el nunca como se debe alabado Tirante el Blanco, y casi que en nuestros días vimos y comunicamos y oímos al invencible y valeroso caballero don Belianís de Grecia. Esto, pues, señores, es ser caballero andante, y la que he dicho es la orden de su caballería, en la cual, como otra vez he dicho, yo, aunque pecador, he hecho profesión, y lo mesmo que profesaron los caballeros referidos profeso yo. (*Quijote*, I-XIII)

Como se ve en el acto general de los libros llevado a cabo por el cura y el barbero en la biblioteca del hidalgo Quijana, el género entremezcla en la conciencia del lector textos caballerescos y libros de caballerías, traducciones pretendidas, como el *Belianís*⁸⁴ o el *Amadís*⁸⁵, y reales,⁸⁶ como el *Palmerín de Ingalaterra*⁸⁷, el *Tirante el Blanco*⁸⁸ o, en parte, *El caballero*

⁸⁴ Jerónimo Fernández, *Libro primero del valeroso e invencible don Belianís de Grecia... sacado de la lengua griega, en la cual la escribió el sabio Fristón*, Martín Muñoz: Burgos, 1547.

⁸⁵ Garci Rodríguez de Montalvo, *Los quatro libros del virtuoso cavallero Amadís de Gaula complidos*, Zaragoza: Jorge Coci, 1508.

⁸⁶ Vid. J. Ramón Trujillo, «La traducción en Cervantes. Lengua literaria y conciencia de autoría», en *Edad de Oro*, XXIII (2004), págs. 161-97.

⁸⁷ Francisco de Moraes, *Palmerín de Ingalaterra*, Toledo: herederos de Fernando de Santa Catalina, libro I, 1547; 1548, Libro II.

⁸⁸ *Tirante el Blanco*, op. cit. Cervantes y sus personajes desconocen el original catalán y parecen conocer el texto por la edición de Diego de 1511.

de la Cruz⁸⁹. Cervantes cita doce libros en el «donoso escrutinio», nueve en el resto de la novela y menciona cuatro más; aunque muestra preferencia por los castellanos y posiblemente no leyó los artúricos, sus comentarios lo convierten en el primer crítico del género y en una referencia para entender la lectura en la época.⁹⁰ Los rasgos que agrupan en un género a este centenar de textos son su tamaño in folio —«cuerpos grandes»— y el relato de los fechos y amores de los caballeros que en ellos aparecen. La difusión de la materia artúrica en prosa durante el siglo xiv había impregnado con sus motivos y técnicas a parte de la literatura coetánea y posterior, impulsando la formación de nuevos textos, como el *Amadís*. En el final del siglo xv y el primer tercio del xvi, la imprenta manual volverá a difundir estos textos,⁹¹ impulsando un género editorial de enorme trascendencia cultural y social, el

⁸⁹ Alosio de Salazar, *La crónica de Lepólemo, el caballero de la Cruz*, Valencia: Juan Jofré, 1521. Leandro el Bel, el segundo libro, es traducción del italiano hecha por Alonso de Salazar.

⁹⁰ Vid. Roubaud-Bénichou, *op. cit.*, pág. cxxx; Alberto Blecuca, «Cervantes historiador de la literatura», en I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado, coords., *Silva, studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid: Castalia, 2001, págs. 87-97; y C. García Gual, «Cervantes y el lector de novelas del siglo xvi», en *Mélanges de la Bibliothèque Espagnole*, París 1976-1977, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1978, págs. 13-38.

⁹¹ Las imprentas castellanas editaron y difundieron los antiguos textos que circulaban manuscritos hasta ese momento, especialmente los artúricos pertenecientes a la Post-Vulgata y el *Tristán*, que gozó de gran fortuna editorial. Cervantes conoció la famosa *Demanda del Santo Grial*, a la que don Quijote cita por este mismo nombre (*Quijote*, I-XLIX) junto con otras aventuras traducidas, como el *Guarino Mezquino* o *Don Tristán*. Con el mismo nombre de *Baladro del sabio Merlín* existen dos versiones de la segunda rama, cuya materia y disposición difiere en parte. Se trata de dos impresos in folio castellanos, Burgos: Juan de Burgos 1498, del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Oviedo; y Sevilla: ¿Juan Varela?, 1535, del que se conservan varios ejemplares. Debió de existir otro *Baladro* editado como primera parte de la *Demanda* castellana impresa en Toledo: Juan Villaquirán, 1515. De la *Demanda del Santo Grial*, además de la citada de Toledo, 1515, de la que se conserva un ejemplar en la British Library, existe otra versión de Sevilla: ¿Juan Varela?, 1535, del que se conservan al menos seis ejemplares. Existe noticia de otra edición de Sevilla de 1500. De la edición del *Tristán de Leonís* citado, Valladolid: Juan de Burgos, 1501, se conserva un ejemplar en la British Library. También se conservan ejemplares del *Libro del esforzado cavallero don Tristán de Leonís e de sus grandes fechos en armas*, Sevilla: Juan Cromberger, 1511 y 1528; *Libro de don Tristán de Leonís*, Sevilla: Juan Varela, 1525; *Corónica nuevamente enmendada y añadida de buen cavallero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís, su hijo*, Sevilla: Domenico de Robertis, 1534; y algunos folios de una edición desconocida de un *Tristán de Leonís* de 1501 ó 1511. Además, hay menciones a dos ediciones desaparecidas: *La corónica de Don Tristán de Leonías en español*, Sevilla: Juan de Varela, 1520; *Libro del esforzado cavallero don Tristán de Leonís e de sus grandes fechos en armas*, Sevilla: Juan Cromberger, 1533. El *José de Abarimatea* no se llegó a imprimir, quizá porque su temática religiosa se encontraba en el siglo xvi fuera del canon del género o de la ortodoxia cristiana.

de los libros de caballerías;⁹² y, con ellos, la extensión de su código amoroso y sus modelos femeninos. No en balde Don Quijote otorga en su recuerdo un lugar destacado a Ginebra y a «aquel progreso tan dulce y tan suave de sus amorosos y fuertes fechos».

III.1. *Los modelos heredados*

El espacio de actuación del caballero en los libros de caballerías sigue siendo el mismo de los textos artúricos medievales. En ocasiones, los autores y personajes entonan una sentida reivindicación de la bondad de sus trabajos y de la violencia justa, como sucede en el *Lisuarte*:

Pues sepa agora, Vuestra Santidad, en qué se exercitavan los cavalleros andantes de Bretaña y su fortaleza: en defender las donzellas, amparar las biudas, ayudar a los pobres y espunar los tiranos, desfazer los tuertos y agravios que los malos hombres hazían, dar a cada uno lo que suyo era; no robavan, no tomavan parte de despojo y, si algunos malos lo contrario fazían, nunca carecían de emienda; y si los matavan, justo era que muriesen pues mal vivían porque los otros viviessen en paz, porque aquél que mata los malos por su maldad ministro es de Dios, si aquel poder tiene de quien lo mismo podía hazer como hazían los cavalleros de permisión de los reyes en otros tiempos; y no eran ende homicidas, porque en las armas lo que se reprehende es la codicia le señorear los robos, la poca piedad de los coraçõ-

⁹² El éxito de los libros de caballerías —y por extensión la recuperación de otros textos medievales— obedecen a su tradicional empleo utilitario como modelos de conducta y como modo de evasión y entretenimiento, pero además por pragmatismo, ya que fortalecen militarmente a la corona. Carlos I había sido un gran lector de estos libros y había emulado sus lances en la vida real. Felipe II realizaría incluso una consulta para conocer la puesta en práctica de la caballería: fiestas, torneos, etc., abandonada por la oposición del sur de España, salvo en Málaga, a crear caballeros de nuevo cuño. Las fechas del género caballeresco en España han sido motivo de controversia. Eisenberg considera que el auge coincide con el reinado de Carlos I y su declive con Felipe II en torno a 1560. Sieber relaciona este declive con las nuevas actividades del ejército y el nacimiento de un nuevo tipo de lector. *Vid.* Harry Sieber, «The Romance of Chivalry in Spain. From Rodríguez de Montalvo to Cervantes», en Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee, eds., *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanover y Londres: University Press of New England, 1985, págs. 203-19. Otros autores, como Chevalier o Lucía Megías consideran que su influencia perdura en el siglo xvii. *Vid.* Maxime Chevalier insiste en que los libros de caballerías gozaron de popularidad hasta bien entrado el siglo xvii («El público de las novelas de caballerías», en *Lectura y lectores en la España del siglo xvi y xvii*, Madrid: Turner, 1976, págs. 65-103), Daniel Eisenberg, «Who Read the Romances of Chivalry?», en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newmark: Juan de la Cuesta, 1982, págs. 89-118; Francisco Rico, «'Un penacho de penas'. De algunas invenciones y letras de caballeros», en *Texto y contextos*, Barcelona: Crítica, págs. 189-230.

nes, lo que muy pocas veces se hallava en los tiempos passados en los otros cavalleros, mas antes dexar los señoríos y riquezas por seguir las armas y sobir a la virtud perdonando a los vencidos, derribando y apremiando a los sobervios, tomando por fundamento de sus proezas lo que dize Santo Augustín, que cerca de los católicos y amigos de Dios las batallas son muy justas, cuando por tener más paz, por constreñir y castigar los malos y levantar los apremiados y mezquinos se hazen. Pues agora assí lo debe Vuestra Santidad de permitir, endemás en Bretaña que no tiene otras leyes en esto salvo esta costumbre que se guarda.⁹³

Por su parte, la imagen —la extremada belleza física, por ejemplo— y papeles de la mujer en los libros de caballería son también una herencia; ésta va repitiendo los arquetipos, al tiempo que explora sus múltiples facetas, ofreciendo nuevas tipologías.⁹⁴ De nuevo el lector encuentra escenas galantes, en las que los caballeros sufren de mal de amores por su dama:

Después de alçadas las tablas que media ora antes de la noche era, torna a recrear en torno de aquellas hermosas fuentes a donde con acordados instrumentos aquellas fermossas doncellas principiaron a tañer y cantar suavemente canciones de amor dulce y gustosas, encendiendo más a Belamir y a la fermosa Florecinta, haciendo sospirar y sentir gran dolor a Filorante porque no vía doncella por fermosa y agradable que fuese que su señora semejaze, a cuya causa lo presente le dava mucho afán, aunque todas aquellas cosas convocaban a deleite, tanto verde prado con fuentes de mármoles y metales artificiosamente labradas y árboles con aves que gran armonía por ellos tañían, mezclándose la música con el eco de las aguas y remor de las ojas de los árboles que el suave viento movía acordados con los suaves instrumentos y delicadas boces.⁹⁵

Entre las páginas recién impresas, las damas enamoradas siguen sufriendo cuando el caballero que desean las rechaza, como en el caso de la reina Altinea,

⁹³ Juan Díaz, *op. cit.*, 1526, cap. xii, f. xxv.

⁹⁴ Vid. Elami Ortiz-Hernán Pupareli, «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)», en Parnaseo, accesible en <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.6/art.resena.elami.htm>. Esta reseña-artículo ofrece una amplia aproximación tipológica, aunque sea incompleta y mezcle en desorden arquetipos y modelos con actantes femeninos. Hay más estudios parciales, por ejemplo, J. Enrique Ruiz Doménech, *Set dones per a Tirant*, Barcelona: Columna, 1991; María Isabel Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

⁹⁵ *Filorante, op. cit.*, ff. 2^v.

despechada por el desamor del Caballero de las Penas, que se desahoga entre el llanto y el deseo de venganza:

—Yo no sé qué debo a Amor para que me dé tan triste vida, haciéndome morir amando el más desmesurado caballero y sin amor para mí que nació. ¡Ay, desconocido Caballero de las Penas! Todos los que te conocen te dan fama de bueno y mesurado. ¿Cómo fuiste conmigo tan cruel y sin medida mintiéndome en decir que no conocías al Caballero de las Penas, mas que la princesa Felisalba de Grecia que nunca te conoció bien? Sin mentirme podías excusarte con decir que ganaste la Flor Amorosa por buen amador y que amarme no podías por amar otra doncella, y así con este desengaño yo me volviera a mis reinos y, ¡por ventura!, mi agradable vida. Mucha razón tengo de tomar venganza de tu mentira y menosprecio. Mas ¿qué digo? que no podré, que mucho te amo. Y dando fin a este razones quedó gimiendo y llorando.⁹⁶

Asiste a nuevas formulaciones del motivo del don en blanco, que una dama solicita a un caballero, seduciéndolo gracias a su belleza:

Las mesas de la gran sala eran ya alzadas, todos los cavalleros estavan hablando cada cual en lo que más le agrada va, el emperador con muy alegre semblante mirando a todos, cuando vieron entrar por la puerta cuatro gigantes muy fieros y en medio d'ellos una donzella muy fermosa que un gentil cavallero mancebo la traía por la mano. [...] Todos cuanto más podían se acercavan a ver la demanda de la donzella estrañamente maravillados de su gran hermosura, ca no parecía entre las otras que presentes eran sino una relumbrante rosa entre pequeñas flores, que era para enamorar a cualquiera que la mirara aunque tuviera el corazón de piedra; la cual, como a los pies del emperador se vido, con muy gracioso semblante dixo assí:

—Magnánimo y poderoso señor, la tu gran proeza y fama de tus paladines que por todo el mundo se estiende me dan mucha esperanza que mi largo camino será en vano. Sepas, señor, que yo y mi hermano, que presente está, venimos a honrar tu fiesta. Y a él llaman el fuerte Argalia y a mi Angélica la Bella, que en nuestra tierra, llamada Latana, supimos las justas que, señor, avías ordenado y la gran cavallería que en Francia era assonada, entre la cual mi hermano, que presente está, se quiere en el principio de su cavallería mostrar en esta manera si a ti, señor, plaze, so cuyo amparo venimos: que a la fuente del gran pino, que es al Padrón de Merlín. cualquiera de los que aquí

⁹⁶ *Filorante, op. cit.*, f. 125^v.

están que quiera probar su tuerca y ardimiento vaya allá, a donde hallará a mi hermano armado de todas armas no con más compañía de la que aquí está. Que sea de tomar armas con tal condición que, provados los de la justa, si a mi hermano derribare, gane a mí por empresa, y si él fuere de mi hermano derribado, que quede por su prisionero.

Esta razón propuesta por la doncella, de rodillas puesta, la respuesta del emperador espera va. E mientras ella hablava, todos los cavalleros no partían los ojos d'ella. E sobre todos don Roldán que más cerca esta va, que con un corazón vencido la mira va sin se cansar. Y entre sí, vencido del amor de la donzella, dezía:

—Bienaventurado será el cavallero que tal joya ganare, que por la te en que creo, si señor de todo el mundo me hiziesen, no lo tuviese en tanto como ganar tal empresa.

E diziendo esto, dio un suspiro diziendo:

—¡O Dios! ¡Cómo creo que a las fuerças del amor no basta resistencia ni fortaleza alguna, ca sin armas de una delicada donzella soy preso!

El fuerte Ferraguto, fijo del Rey de España, que allí estava no menos vencido de amor de la donzella que Roldán, estava revolviendo en su pensamiento cómo la ganaría. [...] E luego el emperador le dio en tal manera la respuesta:

—Fermosa donzella, aunque nuestras justas se dilaten, yo quiero complazer en vuestra demanda. Mas gran cosa quiere vuestro hermano emprender al principio de su cavallería. Su desseo es alto y la joya es preciada a maravilla, que cada uno trabajará por vos ganar. Yo vos recibo so mi amparo. Fágase todo como vos lo avéis pedido.

Muy leda se levantó la donzella y, besando al emperador las manos, se partió —le allí con su compañía, que a todos pesó su ausencia.⁹⁷

En los nuevos libros de caballerías, se refuerza el papel de árbitro de las damas, que otorgan gracias su reconocimiento a los varones más esforzados. El camino de obstáculos del caballero para obtener a su amada, que antaño se situaba entre la proeza y la penitencia, se convierte ahora en un juego palaciego, en unas ocasiones caprichoso y en otras puramente deportivo. Uno de los ejemplos más complejos lo tenemos en el Palmerín de Inglaterra, en el que las damas Mansi, Telensi, Latranja y Torsi exigen

⁹⁷ Pedro López de Santacatalina, *Espejo de cavallerías*, 1525, Libro I, cap. 2. Cito por el texto de Gómez Montero, en J. Manuel Lucía, *op. cit.*, págs. 172-173.

que aquel que en nombre de alguna quisiese seguir las aventuras, viesse a todas cuatro, y vistas, escógese por señora aquella que más la voluntad le aficionasse, y la primera cosa que en su servicio hiciese, fuesse combatirse uno por uno cuatro servidores de las otras. Los cuales venciendo, avría por galardón llamarse cavallero de aquella por quien se combatió, y con este nombre no pudiesse por el mundo seguir las aventuras, quedando su señora con vitoria de la más hermosa, haziendo las ventajas en todos los autos y cerimonias reales, vanidades que entre las mugeres más se estima y dessea, que como de su propia naturaleza sean sobervias y presuntuosas, pod'ello ser entre las de su tiempo, y poder usar de desprecio a quien con ellas bive, es para ellas el mayor precio que en esta vida se puede alcançar.⁹⁸

Pero ante los ojos del lector vuelven a aparecer también las transgresiones del código amoroso cortés y los hombres emplean su fuerza contra las damas para forzarlas sexualmente. Los primeros libros de caballerías heredan este clima de violencia: aunque paulatinamente la fantasía y la cortesía —preferidas por las mujeres a las cabalgadas y justas innumerables— desplazan el reflejo de las situaciones reales, encontraremos aún momentos de enorme crudeza. Un ejemplo es la crueldad y realismo con que se relata la violación múltiple que sufre el aya de Guarino, a la que finalmente asesinan:

Viendo Sefera, aya de Guarino, perdida la ciudad, aquella noche escondidamente se salió con Guarino e con el ama que lo criava e con un criado suyo de servicio, e llevó consigo mucha cantidad de tesoro. Y desque llegó al puerto, fletó un navío pequeño que allí halló y el patrón prometió de los llevar a Costantinopla. E partidos del puerto, aviendo navegado tres días, fueron salteados de tres galeas de cossarios, e allí le mataron al criado que llevara Sefera, e assimismo a ella porque llorava la echaron a la mar. Y el ama era muger moça e de muy buen parecer e durmieron con ella tantos de los de la galea que a cabo de cuatro días ella fue muerta y echáronla a la mar.⁹⁹

En otros momentos, la situación se enmascara con prodigios, como sucede en el intento de violación de Angélica:

⁹⁸ *Palmerín de Inglaterra, Libro Segundo*, Toledo: Herederos de Fernando de Santa Catalina, 1548, ff. LXXIII^v-LXXV^r.

⁹⁹ *Guarino Mesquino*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1512, cap. 5, f. 2^v.

Apenas avía salido el cavallero Argalia y su hermana Angélica la bella de la ciudad de París, cuando Malgesí tomando su cuaderno convocó cuatro demonios de los sus más conocidos y familiares, a los cuales preguntó muy por entero la venida de la donzella a la corte del emperador. [...] D'esta manera supo Malgesí el fecho de Argalia y su venida, el cual como fue salido de la ciudad y su hermana con la compañía que traía, se fueron a la campaña del Padrón de Merlín, do fizo poner dos tiendas admirablemente ricas la una para sí y su hermana y la otra para los prisioneros que oviesse. [...] Y tomando su cuaderno hizo su obra. Y apenas la hovo acabado, cuando los cuatro gigantes caen como muertos. Y como los vido, tomó su espada en la mano y vase para Angélica que, como oistes, dormía. Y como tan linda la vido, detúvose en sí de la no matar por entonces. Mas creyendo que por el aite suya estava adormida, dixo:

—Antes que mal le haga quiero holgar con ella.

Mas engañado estava Malgesí, que el anillo que consigo ella tenía la hizo libre de su encantamiento, ca su dormir era como el de los gigantes. E llegándose cerca d'ella, la començó de abraçar y besar. Ella que se sintió de tal manera tratar, dio un gran grito y recordó. Y como vido que Malgesí la tenía en sus braços, dio muy grandes bozes diciendo:

—¡Acorred hermano Argalia, que me quieren desonrar!

Argalia se levantó prestamente con la espada en la mano y vínose para su hermana. [...] La donzella, que lo vio, arremetió a él con su hermano Argalia y, fuertemente teniéndole ambos, le sacaron el cuaderno de las manos. Y como ella sabía del arte muy bien, empeçó a invocar los demonios, los cuales sin tardar vinieron [...] Prestamente fue en los aires llevado el pobre de Malgesí dando las más dolorosas bozes del mundo, que dolor era de lo oír. Y fue levado en poder del padre de Argalia, el cual le puso en una muy áspera prisión.¹⁰⁰

Angélica, ayudada por la fuerza de Argalia, consigue salvarse rompiendo el hechizo, pero en otros casos, como en la violación de Herea por su cuñado Noraldino en la *Segunda Parte del Espejo de príncipes*, el ensañamiento acaba con la vida de la dama:

[Noraldino, Rey de Numidia] no dexava, con algunas muestras y encubiertas palabras, dar a entender el encendido fuego de amor que le atormentava declarándole su dañada intención. Fatigada ya de las continas

¹⁰⁰ Pedro López de Santacatalina, *op. cit.*, Libro I, cap. 3.

razones mi hija Herea, *como leona furiosa* le reprendió, diziéndole lo que a tal caso requería. Queriéndole levantar del asiento do estava, la asió de la ropa y la detuvo, y con palabras blandas la quiso bolver a sossegar, [...] viendo el malvado rey, que la casta infanta se le defendía, ásela del pescuezo, diziendo:

—No pienses, o cruel Herea, que te has de librar de mis manos, sin conceder a mi voluntad y desseo, que te prometo, en pago de la caieldad que conmigo usas, avrás la más cruel muerte, que jamás donzella passó. [...] Sábete infanta, que viva, o muerta he de cumplir mi desseo, que con tanto fuego me abraza mi corazón.

Tan fuertemente se defendió, que con varonil ánimo guardó su honra. No pudiendo su mal desseo ser cumplido, con gran ravia que el encolerizado rey tenía, le cortó gran parte de la falda del vestido, y asiéndola fuertemente de los cabellos, la maltraxo tanto, que con la sangre, que de la cabeza le salía, matizava la verde yerva. Con esto creyó, que algún tanto la assossegaría. Viéndose tan mal tratar, mientras más lo procura va. mayor furia le mostrava. Visto por el traidor, que no le aprovecha va, va perdiendo la fe de cavallería, y el respeto que a quien era devía tener, blasfemando contra el cielo, rasgándole a peelacos sus ropas, la desnudó, y con las riendas del palafrén crueles açotes le clava en sus delicadas espaldas, matizándolas con azules señales, y todo le aprovechava poco. Viendo la perseverancia que la infanta mostrava, añadiendo crueldad a crueldad, sus blancas y bien compuestas piernas, con sus rollizos braços con unos cordeles agarroteó, y la ató a un árbol muy fuertemente [...] Viendo el desapiadado rey la perseverada que tenía en la defensa de su honra, con ánimo cruel, toma una toballa que la infanta al cuerpo ceñida tenia, y con brutal ira se la echa al cuello, apretándola hasta que del cuerpo se despidió el ánima. [...]

La reina [hermana de Herea] se quedó haziendo grandes lamentaciones [...]. Toma en su mano una daga, que del rey era y en los braços su pequeñito hijo le iva diziendo: «No haré yo tanto mal al mundo, que dexé hijo ele tan mal padre en él». Fuesse al aposento del rey y hallólo tendido sobre la cama, rebolcándose a una parte y otra, sin poder un punto reposar, y llorando a grandes voces, llamándole de traidor, con la daga que llevaba le atravesó la garganta al inocente niño, y como leona se lo arrojó sobre el lecho, diziendo: «¡Torna traidor el fruto que hiziste en mi vientre!». Y arrójase tras él para lo matar, quiso su ventura, que no le acertó en lleno. El rey que de ver lo que la reina avía hecho algo turbado estava, ásela de los cabellos, maltratándola muy mal. Ella viendo que avía errado el golpe, y que ya no podía poner en effeto lo que avía pensado, buelve contra sí misma *la ravisosa furiosa*, y la ensangrentada daga se mete por el corazón,

que dos partes se le hizo, quedando muerta en manos del causador de tantos daños.¹⁰¹

Cuando la mujer de Noraldino conoce la noticia de la muerte de la infanta, intenta vengarse de su marido, presa de la «furia»; al no conseguirlo, opta por suicidarse y será un caballero quien vengue la ofensa. En otra parte del mismo libro, Eleno de Dacia encuentra a Felina, hija de Cosdros, desnuda y atada a una encina. La joven ha rechazado las solicitudes de un caballero, que despechado se ha dejado morir. En venganza, el hermano mayor de éste la ha asaltado con otros cuatro caballeros y la ha violado. Eleno se encuentra a los maltratadores y los bate en el campo. Al ver Felina al violador en tierra, se arroja a él «como una leona» y con la espada se da muerte. Entristecido, el caballero vengador la entierra y hace un epitafio en la tumba que dice:

Aquí yaze Felina desdichada,
cubierta de la seca tierra dura,
a quien su flor primera fue robada
por un traidor en esta selva oscura.
Y ella se dio muerte con la espada
del que violó su fama limpia y pura,
y quiso contra sí ser inhumana,
en sacrificio dándose a Diana.¹⁰²

Aun manteniéndose dentro de la tradición, en la que la violencia contra una mujer —que normalmente procede de un varón del entorno cercano— es vengada gracias a la fuerza de un caballero cortés, en el caso de Herea y de Felina nos encontramos ante una diferencia esencial: sabemos que ambas sienten la violación como una ofensa absolutamente insufrible y reaccionan furiosas, «como leonas» dice el texto en ambos dos episodios. En el caso de Noraldino, su propia mujer es quien intenta vengar a su hermana Herea, aunque no tenga fuerza suficiente para ello. En los dos casos la escena termina con el suicidio.

¹⁰¹ Pedro de la Sierra Infanzón, *Segunda Parte del Espejo de príncipes y caballeros*, Alcalá de Henares: Juan Iñiguez de Lequerica, 1580, Libro 1, cap. xii, ff. 27^v-29^r. Para el estudio de esta escena, relacionada con el romance de *Blancaflor y Filomena* y la «Metamorfosis de Tere, Progne y Filomela» de Ovidio, *vid.* C. Herrera Caso, *Blancaflor y Filomena. Estudio lingüístico de sus variantes*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997; y José Julio Martín Romero, *Edición y estudio de la Segunda Parte del Espejo de príncipes y caballeros de Pedro Martín de la Sierra*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2002, págs. 216-21.

¹⁰² Pedro de la Sierra Infanzón, *op. cit.*, ff. 77^v-78^r.

III.2. *Nuevos contextos. La dama invade el espacio del caballero*

El texto de Pedro de la Sierra se imprime en 1580 y esa aparición tardía dentro del género se hace notar en las protagonistas femeninas. Heredando características de la tradición caballeresca, es un ejemplo de la variación que ha sufrido el canon a lo largo del siglo. Varios elementos singularizan la obra: las reacciones de Felina, Herea y su hermana, la defensa de una castidad profana —alejada de la cristiana del Grial— y la aparición de otros modelos femeninos, como el de la pastora Caicerlinga o el de la obstinada guerrera Arquisilora. Los personajes femeninos entre los años 20 y 30 experimentan una marcada evolución y de forma paulatina van invadiendo el espacio reservado durante siglos a los hombres. Se trata de un proceso paralelo al del cambio de la narrativa artúrica por los libros de nuevo cuño, que manteniendo los elementos heredados exploran nuevas posibilidades:

Sin embargo, después de 1530, las narraciones hispánicas fueron suplantando poco a poco a las viejas traducciones de los *romans* medievales y solo algunos novelistas siguieron inspirándose directamente en el antiguo material de procedencia francesa [...] Un género que, con puntillosa fidelidad a su propio pasado literario, preservó incansablemente, en pleno Renacimiento, el recuerdo de modos de vivir, hablar y pensar caídos en desuso, de costumbres y jerarquías sociales desaparecidas, encerrando ese recuerdo en un molde narrativo heredado de la Edad Media; pero que al mismo tiempo supo renovarse, evitando con típico optimismo renacentista los desastres sentimentales y los trágicos desenlaces que solían ensombrecer a las ficciones medievales.¹⁰³

El primer paso destacable en cuanto a los personajes femeninos es el uso del disfraz. Su antecedente en los textos artúricos se halla en el disfraz de bufón loco que emplea Tristán en la *Foli Tristan* para entrar en el castillo de Tintagel o en el de mendigo en el *Tristán en prosa* bajo el que transporta a Isolda por los pantanos y que le permite ingeniosamente a ésta jurar haber estado sólo en brazos del rey Marc y del mendigo. El disfraz se vuelve con éxito protagonista en 1530 de un ambiguo episodio de enredo, cuando Amadís se traviste como la esclava Nereida y tiene que resistir la acometida sexual del soldán.¹⁰⁴ Pero,

¹⁰³ Roubaud-Bénichou, *op. cit.*, pág. CXXVI.

¹⁰⁴ Vid. Feliciano de Silva, *op. cit.*, cap. II-87-88.

previamente, las doncellas habían usado ya ropas de hombre, como en el caso de Blanca Flor:

Y allí se hizo cortar vestiduras de hombre. Y luego hizo llamar a dos cavalleros de quien ella se fiava, y díxoles que se fuesen al castillo suyo y aquél guardasen muy bien, por cuanto ella quería quedar con su tía algunos días. Y ellos hizieron luego su mandamiento. Y lomo cuantos dineros vio que avía menester para el camino, rogando mucho a su tía le tuviese secreto de todo lo que le avía dicho.

Y otro día de mañana, cortados sus ruvios cabellos a manera de paje, y vestida como hombre, en un muy buen cavallo se partió de su tierra, pensando siempre en qué manera daría mejor recaudo a sus negocios, pues los avía comencado. Y tuvo su camino hazia el ducado de Normandía. en siendo allí, preguntó por la corte del duque dónde estava. Y dixéronle como se detenía en la ciudad de Roán. Y ella cavalgando, llegó a la dicha ciudad y en llegando, luego se fue a descavalgar a los palacios del duque. Y descavalgado del cavallo, ya tovo quien se lo tomó y ella se subió a la sala donde el duque Arderique y la duquesa Leonor esta[v]an con muchos cavalleros y damas y donzellas que dançando tomavan plazer. Y entrando Blanca Flor por la sala, vestida como hombre, según era venida por el camino, hincando las rodillas en el suelo, besó las manos al duque Arderique y a la duquesa Leonor. Cuando el duque vio el mancebo, mucho estuvo maravillado de la hermosura de tan gentil mancebo, y preguntándole la causa de su venida y de dónde era, ella le respondió, como muy discreta que era, diziendo:

—Muy noble señor, sabed que yo soy de muy lexos tierras. Y a causa de la gran fama que de vos, señor, y de vuestra corte en todo el mundo corre, movido de grandíssimo desseo de ver aquélla y estar en vuestro servicio, si otorgado me sera, soy venido porque, cuando Dios quisiere y mi edad me acompañare, yo de vuestra mano pueda ser cavallero si mis servicios lo merecieren.

Quando el duque Arderique vio la gentileza y desemboltura y discreción de este mancebo, mucho fue alegre. Y estúvole mirando un gran rato, ca parecíale averlo visto en otra parte.¹⁰⁵

El disfraz ofrece a las mujeres una libertad de acción de la que no disfrutaban en su vida cotidiana. Las muestras de los libros de caballerías marchan en pa-

¹⁰⁵ *Arderique*, ed. cit., f. 99^r.

ralelo con la presencia de mujeres disfrazadas en las comedias, un recurso que llegará a ser tópico en el Siglo de Oro¹⁰⁶ y que tuvo su extensión en la realidad. Fernando Basurto, que muestra un héroe desamorado y misógino, reacio al matrimonio salvo por motivos de descendencia, será uno de los que, desde los propios libros de caballerías, reaccionen ante esta situación:

E porque sabía que era gran confusión de su ejército si ivan en él mugeres enamoradas, mandó que no fuessen ningunas, por escusar males y discordias entre su gente, salvo algunas que fuessen para lavar las camisas de los infantes; sobre lo cual se vio que hizieron un gracioso ensayo para no ser resistidas de ir en el ejército. [...] —Ni estos que aquí van son todos hombres ni en Nápoles quedan todas las mugeres.

E no le habiendo entendido, les dixo en verso las palabras que se siguen:

De sus vestidos trocados
van mugeres como infantes
con las caras rutilantes
en figura de soldados
con sus picas muy pujantes,
en las manos llevan guantes,
en las cintas sus espadas,
sus rodelas embragadas
y algunas con sus portantes
por ir más disimuladas.

Cuando los cavalleros hovieron oído al rey la copla, entendieron las palabras que antes ha vía dicho. E ha viendo entre ellos uno que con las buenas jamás estuvo bien ni con las malas dexó de estar mal, respondió al rey tales palabras:

—Señor, no se deve maravillar vuestra alteza porque vayan a ver la guerra las que pocas vezes han visto la paz, ni porque huigan de la paz, queriendo muy más la guerra. Cuanto más que van a ganar la vida las que son causa de dar a muchos la muerte. Y si esto no quiere mirar; mire que si una va por su provecho, dos mil van por nuestro daño. Dígolo porque he leído de infinitos

¹⁰⁶ Vid. M. McKendrick, *Women y society in the Spanish drama of the Golden Age: A study of the mujer varonil*, Nueva York-Londres: Cambridge University Press, 1974; Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid: SGEL, 1976 y B. B. Ashcon, «Concerning 'La mujer en hábito de hombre' in the Comedia», en *Hispanic Review*, 28 (1960), págs. 43-62.

varones que son muertos por causa de las mugeres y de las pocas mugeres que son muertas por la culpa de los varones. Si no, acuérdesse que murieron en las conquistas troyanas por sola una muger dozientos mil hombres y por otra que fue primero todo el linaje humano; lo cual me haze creher que ni quien d ellas no es libre se puede librar, ni dexar de ser salvo quien no sigue su voluntad. Usança es de mugeres disfrazarse para seguir el mal, como de varones para no hazer bien.¹⁰⁷

La mujer disfrazada goza al mismo tiempo del valor del hombre y de la belleza femenina, del atrevimiento y de la discreción; puede mostrarse violenta o tierna, según la ocasión. El disfraz de hombre es un recurso literario de gran valor por su sensualidad ante el público y los lectores varones, pero para las mujeres supone mucho más desde un punto de vista ideológico: les permite ocupar el espacio social de los hombres y mostrar que ellas son igual de capaces, incluso con una espada en la mano; que las situaciones que les habían sido vedadas dependen de los papeles sociales y no del sexo, desmintiendo sus debilidades características. En conclusión, las mujeres demuestran ser capaces de libre albedrío, incluso de ser iguales en determinados contextos. Las comedias, no obstante, no apuran la situación y buscan un final de compromiso, admisible, en el que el matrimonio es el final deseado. Incluso en las escritas por mujeres, como *Valor, agravio y mujer*¹⁰⁸ de Ana Caro, un personaje como Leonor/Leonardo es capaz de enfrentarse a don Juan con la espada y en los amores, pero finaliza *felizmente* sometida

¹⁰⁷ Fernando Basurto, *Florindo*, Zaragoza: Pedro Harduyn, 1530, ff. Cvr^rv.

¹⁰⁸ Ana Caro Mallén de Soto, *Valor, agravio y mujer*, mss. 16.620 y 17.377; edición de Manuel Serrano y Sanz en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Madrid: RAE, 1903, tomo 1. Posiblemente Leonor está inspirada en doña Juana del *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina. El agravio será el motor de la iniciativa para lavarlo bajo el disfraz de hombre. Otras obras del estilo, como *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo, insistirán en la atracción ambigua que el disfraz de varón provoca en las mujeres. Vid. Teresa Ferrer Valls, «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», en M. de los Reyes Peña, ed., *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Almagro 23 y 24 de julio de 1997, Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, Colección Cuadernos Escénicos, núm. 5 (1998), págs. 11-32. El verdadero momento de emergencia femenina tiene lugar en el teatro a partir de mediados del siglo xvii. Previamente, los libros de caballería forjaron en parte la consciencia necesaria para ello. Vid. Teresa Ferrer Valls, «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo xvii», en S. Mattalía y M. Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y Española)*, Valencia: Universitat de València, 1995, págs. 91-108.

al hombre que ama.¹⁰⁹ Como cabía esperar, las críticas de los humanistas y los religiosos arreciaron contra el disfraz masculino.¹¹⁰

Si la mujer vestida de hombre gozaba de mayor libertad y era una novedad literaria, ¿por qué no explorar nuevas sendas? ¿Por qué no vestirla de guerrero, tal como denunciaba Basurto que iban en pos de los ejércitos, y ampliar su acción al espacio reservado hasta el momento a los hombres? Pronto se dio respuesta a esta pregunta recurriendo a dos modelos diferentes: la amazona y la *virgo bellatrix*.

Las amazonas¹¹¹ eran un pueblo guerrero legendario de la Capadocia, con capital en Temiscira, constituido sólo por mujeres guerreras, que se mutilaban el pecho derecho para poder disparar mejor el arco y que no admitían la presencia de hombres. Con fines reproductivos, se unían a hombres del pueblo de los gargareos y, de entre los nacidos, sólo respetaban la vida de las niñas, a las que entrenaban en el manejo de las armas y en la caza. La reina de las amazonas, Pentesilea, hija del dios Ares, combate en Troya del lado de los troyanos hasta que Aquiles la mata. Éste cae subyugado por su belleza al ver su rostro después de muerta. El mito de las amazonas, que surge en el relato de los Argonautas, se incorpora en la literatura francesa medieval a

¹⁰⁹ Stroud concluye «En el texto no hay nada que implique que su condición es mejor al final que cuando empezó la primera jornada. Le falta a Leonor la conciencia feminista de que está luchando por una causa política que tiene importancia para todas las mujeres de la sociedad. Toda la acción del drama ha servido solamente para volvernos a un punto en que Leonor y Juan se casan, y este momento ocurrió antes del comienzo de la primera jornada. Los enredos no sirven para mejorar la situación de Leonor sino que tratan de restablecer una situación anterior, una situación en que Leonor acepta su estado inferior. En fin, a pesar de su disfraz varonil, no es hombre y, por eso, no tiene ningún poder verdadero e intrínseco. ¿Podemos llamar feminista a una feminista que, por medios feministas, alcanza un fin antifeminista? [...] En resumen, la mujer en *Valor, agravio y mujer* es un ser humano capaz de ejercer su libre albedrío, pero también es miembro de una sociedad escénica que exige su sumisión al hombre. [...] la obra de Caro cae dentro del género de la comedia y, por lo tanto, es una imitación de las obras de teatro escritas por hombres. Sin acceso a investigaciones sobre las diferencias entre el lenguaje masculino y el femenino del Siglo de Oro, no podemos decir nada acerca del estilo de Caro, pero la impresión es que nadie sabría que una mujer escribió *Valor, agravio y mujer* si no conociera el nombre de la escritora de antemano. Puesto que la obra representa la imitación del arte y de la sociedad masculinos de la época, se puede calificar como literatura de la primera etapa de la historia de la literatura de mujeres». Vid. Matthew D. Stroud, «La literatura y la mujer en el Barroco: *Valor, agravio y mujer de Ana Caro*», en *Actas VIII, AIH*, 1983, págs. 605-12.

¹¹⁰ «que la mujer no se vista de hombre ni se ponga ropa ninguna de varón, ni se haga máscara, como vemos hacer algunas, y no sólo cortesanas, mas aun las mujeres nobles, traer gorras con penachos, y aun dellas hay que traen puñales a la cinta», en Luis Vives, *op. cit.*, pág. 79. Vid. E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro*, Granada: Universidad, 1997.

¹¹¹ Vid. C. Alonso del Real: *Realidad y leyenda de las amazonas*, Madrid: Espasa Calpe, 1967 y P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 1982.

través de la materia de Roma¹¹² —*Roman d'Eneas, Roman de Troie y Roman d'Alexandre*— y, de ahí, a los libros de caballerías donde Rodríguez de Montalvo las introduce en las *Sergas*:

Sabed que a la diestra mano de las Indias ovo una isla llamada California, mucho llegada a la parte del Paraíso Terrenal, la cual fue poblada de mugeres negras, sin que algún varón entre ellas oviesse, que casi como las amazonas era su estilo de bivar. Estas eran de valientes cuerpos y esforzados y ardientes coraçones y de grandes fuerças; la ínsula en sí, la más fuerte de riscos y bravas peñas que en el mundo se fallava; las sus armas eran todas de oro, y también las guarniciones de las bestias fieras, en que, después de las aver amansado, cavalgavan; que en toda la isla no había otro metal alguno. Moravan en cuevas muy bien labradas; tenían navios muchos, en que salían a otras partes a hazer sus cavalgadas, y los hombres que prendían llevávanlos consigo, dándoles las muertes que adelante oiréis. Y algunas vezes que tenían pazes con sus contrarios, mezclávanse con toda seguridad unos con otros, y avían sus ayuntamientos, de donde se seguía quedar muchas d'ellas preñadas, y si parían hembra, guardávanla, y si varón, luego era muerto. [...] Cualquiera varón que en la isla entrasse, luego por ellos era muerto y comido; y aunque fartos estuviessen, no dexavan por esso de los tomar y alearlos arriba, bolando por el aire, y quando se enojavan de los traer, dexávanlos caer donde luego eran muertos.¹¹³

Calafia constituye un novedoso prototipo femenino que, sin dejar de ser mujer, abarca características masculinas. Suavizado el salvajismo de la presentación en el personaje, se muestra deseosa de alcanzar fama en el campo caballeresco y lucha con sus amazonas contra los cristianos. A pesar de su valor y destreza, es vencida por amor ante Esplandián y por las armas en combate con Amadís. El éxito del modelo será inmediato y Feliciano de Silva volverá a incorporarlas en el *Lisuarte de Grecia* y el Amadís de Grecia. En libros posteriores a Rodríguez de Montalvo, las amazonas amplían sus cualidades femeninas, su nobleza y atenúan su ferocidad y costumbres salvajes, haciéndose compatibles con los esquemas caballerescos y del amor cortés. El modelo por excelencia será el de la «fuerte

¹¹² Vid. Aimé Petit, «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, déc. 1979, à l'E.N.S., Paris: Les Belles-Lettres, 1982, págs. 153-66; «La reine Camille dans le «Roman d'Enéas»», en *Les Lettres Romanes*, 36 (1982), págs. 5-40; y Aimé Petit, *Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: «Enéas», «Troie» et «Alexandre»*, en *Le Moyen Age*, 1 (1983), págs. 63-84.

¹¹³ *Las sergas de Esplandián*, ed. cit., cap. CLVII, pág. 27.

y hermosa Pantasilea»¹¹⁴ —en clara referencia a la Penthesilea mítica—, reina de «los grandes montes de la India» en el *Don Silves*. Gobierna al pueblo de las amazonas y combate junto a su madre Calpendra y la guerrera Alastraxarea. Su fuerza, destreza y ferocidad le permiten emplear una inusitada violencia con los hombres y ganar los torneos:

A esta sazón la infanta Pantasilea dio tal golpe a su enemigo que ambos hinojos le hizo hincar en tierra y el yelmo fue cortado y la espada llegó a los caxcos, y él no fue tan desatinado que no revolviessse la respuesta más que aprovecha, que la sangre lo cegaba y lo hazía dessatinar, lo cual sentido por la estremada princessa Pantasilea le dio tal respuesta que dio con el tendido a sus pies y. yendo sobre él, vido como estava amortecido y, esperando que el aire le diesse, dixo:

—Confieffa cavallero ser mentira lo que mantienes.

—Esso no confessaré yo, —dixo él—, antes quiero que mi cabeça pague lo que mis braços han faltado.

—Pues otórgate por mí vencido —dixo la princessa Pantasilea muy movida a piedad d'él. [...]

Y con aquello que dezían el orgullo le creció en tal manera que comenzó a blandir el espada en la mano como si entonces comenzara [...] dándole los jueces la honra de la batalla [...] y esto hecho, los fuertes cavalleros de las F se quitaron los yelmos de las cabeças, paresciendo ser la hermosa y sin par en fortaleza, la princessa Pantasilea, y el fuerte e indomado príncipe don Silves de la Selva.¹¹⁵

Su descripción es el de una dama guerrera de enorme fuerza física, que representa la virtud espiritual de la Fortaleza. Un temple que la lleva a no arredrarse ante la violencia de los hombres y a responder con las armas en un plano de superioridad:

—Esperad —dixo Leopante—, y veréis cuanto más os valiera hazerlo de grado lo que agora de fuerza haréis.

Y con esto arremetió con ella, y Agrian con Fortuna [...], pero la fuerte y valerosa infanta no rehusó, antes se abraçó tan fuertemente con él que sus fuerças no le valieron que no diesse con él en el suelo de la cámara armado

¹¹⁴ Para el estudio de este personaje, *vid.* Isabel Romero Tabares, *op. cit.*, y también «*Don Silves de la Selva* [1546] de Pedro de Luján y la lectura humanística», en *Edad de Oro*, XXI (2002), págs. 189-203.

¹¹⁵ Pedro de Luján, *Silves de la Selva*, XIII libro de *Amadis*, II, Sevilla: Domenico de Robertis, 1546, cap. LVI, ff. CXXVII^r-CXXVII^v.

como estaba, y, asiéndole de un estoque que detrás traía le cortó en un punto la cabeça [...]; ella que en aviso estaba, con el otro que en la mano tenía, reparó el golpe y asiéndole del brazo, cerró tan presto con él, que tuvo lugar de otra vez herirla, y como tenía la cabeça desarmada, dióle tal golpe, que toda se la hendió. [...] Luego fueron desarmados de sus armas y Pantasilea se vistió las de Leopante [...], salió de la cámara [...] y subiendo sobre la cubierta, al primer cavallero que falló, de un golpe le cortó la cabeça [...] y, metiéndose entre todos los otros hombres [...], no rehusó la batalla, mas con la mucha fortaleza que mandava en su poderoso brazo, de solos tres golpes que dio, derrocó tres hombres muertos.¹¹⁶

El autor hace balance de este tipo femenino, rescatando a personajes anteriores y añadiendo el motivo amoroso. Pantasilea es merecedora del amor del protagonista, pero en un plano cercano al de la igualdad. Luján, el autor, un humanista cercano a Guevara, aprovecha el personaje de la amazona para mostrar una amistad entre pares derivada del equilibrio conyugal. Así, la trayectoria amorosa de la pareja formada por don Silves y por Pantasilea no está tejida de pasiones sino de afecto hondo y cotidiano, por la necesidad de compartir entre los dos una tarea común reservada sólo a los héroes, de manera que Pantasilea se convierte en protagonista de la obra.

El eco de las Amazonas pervive en el tiempo para reaparecer en 1554; conservando la mezcla de hermosura física y furia natural, Claridiana aporta una imagen de amazona que desea entrar en la orden de caballería, haciendo confluir el arquetipo de la amazona con la doncella guerrera. A partir de su espaldarazo, sus acciones son las de un caballero, hasta el punto de ser confundida como tal:

Y [Bariandel, Liriamandro y Zoilo] vieron que de la mayor espessura salía un grande y espantoso puerco, que con gran velocidad venía corriendo, en seguimiento del cual vieron venir una donzella, a parescer de poca edad, que en un poderoso cavallo venía, con un venablo en la mano, y vestida con una marlota ele brocado verde, prendidos los cabellos —que oro de Arabia parecían— con una red de oro llena de resplandescentes piedras [...]. *Y con la grande furia que traía*, la hermosa dama passó adelante con su cavallo. Y dándole luego la buelta, muy sosegada, como si cosa ninguna huviera hecho, passo a passo se vino para los cavalleros, los cuales tan espantados esta van de lo que avían visto que sin hablar palabra el uno al otro se miran, paresciéndoles ser cosa de sueño, o alguna caestial visión, según las

¹¹⁶ *Ibid.*, cap. LXI, ff. CXXXIIIr-CXXXIIIV.

excelencias y estremadas gracias que tan súbita y arrebatadamente vieron en aquella donzella: porque, de más del maravilloso golpe que avía hecho, vieron en su rubicundo rostro tanta hermosura que no avía entendimiento humano que lo pudiesse imaginar ni creer. [...]

—Sabed que yo me llamo Claridiana, y soy hija del emperador Teodoro d'este imperio de Trapisonda, y de la emperatriz Diana, reina de las amazonas; los cuales, aviendo seídos enemigos capitales, después que entre sí huvieron passado grandes guerras, de la primera vista que el emperador vio a mi madre se enamoró d'ella. Y siendo él mancebo y ella donzella, haziendo pazes, se casaron. Y no aviendo otro hijo ni hija sino a mí, que desde niña me he criado en este exercicio de la caça. Y tengo propuesto de tomar orden de cavallería, porque mi madre siendo donzella, hizo tan altas cosas en las armas que no hubo cavallero en su tiempo que le passasse, y tengo mucho desseo de parescalle en algo. [...] Valerosos príncipes, si todavía no se os hazen grave, vamos a la ciudad de Trapisonda, que cerca de aquí es, porque con vuestra ida, las fiestas que, recibiendo yo la orden de cavallería, se han de hazer, serán luego comentadas.¹¹⁷

El otro modelo de mujer en armas en los libros de caballerías es el de la doncella guerrera, o *virgo bellatrix*, que posee antecedentes de diverso cuño y una fecunda presencia en varios géneros. Marín Pina¹¹⁸ sitúa sus orígenes en las doncellas guerreras Aye de Avignon, Blanchandine e Ide de las *chansons de geste* y en el *Libro de Silence* (1270), en el que Silence viste de hombre y combate para poder heredar a su padre el rey Ebain, cercana en el modelo a las amazonas. La primera aparición en el *Primaleón* será episódica: don Duardos lucha y vence a un caballero desconocido que, al quitarle el yelmo, resulta ser una «doncella fermosa e ricamente guarnida».¹¹⁹ Volverá a aparecer en el *Polindo*,¹²⁰ cuando la mora Felises va tras su amado a los torneos disfrazada de caballero, de manera similar a como aparece en el texto arriba citado de Basurto. El tipo adquiere autonomía cuando Feliciano de Silva disfrace a Gradafilea de hombre armado y la lleve a combatir por amor de Lisuarte, sin que éste lo sepa. Su acción viene forzada por el amor y la necesidad, no por una naturaleza guerrera, como la de las amazonas.

¹¹⁷ Diego Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, Libro II, págs. 217-18, 220-21, 227.

¹¹⁸ El estudio clásico de Marín Pina sobre las doncellas guerreras sigue resultando imprescindible casi veinte años después. *Vid.* María Carmen Marín Pina, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», en *Criticón*, 45 (1989), págs. 81-94.

¹¹⁹ *Primaleón*, Salamanca: Juan de Porras, 1512, f. LXV^r.

¹²⁰ *Polindo*, Toledo: Juan de Villaquirán, 1526, f. xcviir^r.

La plena relevancia del arquetipo se alcanza en el *Platir*. Florinda toma las armas por amor de Platir, pero en esta ocasión se trata de la protagonista y la situación hace que su carácter cambie, desde el de la doncella voluble a la heroína esforzada. Su decisión de disfrazarse forma parte de la propia trama:

A esta ora llamó Florinda a Filadelfo y díxole todo su corazón y cómo ella entendía de ir en Bohemia y llegar a la cueva donde esta va encantado el cavallero Platir y el rey, su señor, y tenerles compañía en el mismo encantamiento; y que, porque creía que si fuesse, dezía Florinda, en ábitos de donzella que no se querría con ella aver Peliandos como se á con los otros cavalleros.

—Me conviene ele ir armado como cavallero a cavallo. Y por esta guisa, terne ya manera de justar con él y él de meterme en la prisión con el infante, mi señor. Y también, yendo d'esta manera, no avrá quien nos conozca aunque del reino salgan tras nos. Y esto conviene que assí se faga, porque de otra manera yo no podría bivir una sola ora. Y este pensamiento me á mí tornado tan locana como estos días as visto, que bien sé que se hazen tocios maravillados d'ello. [...]

Y luego endereçó Filadelfo algo sobre la mano derecha y anduvieron toda aquella noche y casi fasta ora de nona sin resposar. Ya a esta ora los cavallos ivan cansados y también Florinda iva algo fatigada, y metiéronse por medio de la floresta un valle arriba; debaxo de unos árboles, cabe una fuente se apearon. [...] Y echó su yelmo a la cabecera y el escudo hechóse sobre él a dormir como si toda su vida fuera criada en las armas. Allí soñó Florinda casi todo bien ansí como le avino en la cueva con el infante Platir, de que ella estava muy alegre. Y despertó con esto y vicio luego venir casi desde el principio del valle una donzella en un palafren a todo correr, dando los mayores gritos del mundo, y tras ella un cavallero. Y como los vido ansí venir, la infanta bien cuidó que la donzella venía a pedirle socorro, y tomó su yelmo y enlazólo en la cabeça lo mejor que ella pudo, y echó su escudo al cuello y echó mano a su espada, y tomó la donzella cabo sí y dixo contra el cavallero:

—Cavallero, estad quedo, que agora no avedes de hazer a la donzella cosa ninguna, que está ella en mi poder y defendérvosla ía yo por batalla si vos y cosa desaguisada le hiziéssedes. Mas tanto ý faré yo, que si tuerto y vos tiene fecho que vos lo emiende.¹²¹

¹²¹ Franciso de Enciso Zárate, *Platir*, Valladolid: Nicolás Tierri, 1533, cap. 70. Cito por el texto de Marín Pina, en Lucía Megías, *Antología de los libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: CEC, págs. 361-62.

Florinda, como caballero de las Ramas de Oliva, defenderá a Mirnalta, una doncella perseguida, que se enamorará de su salvador, provocando una escena tan sensual como ambigua:

Pues ya después que desarmada, Florinda quedó la cosa del mundo más bella; con el calor que llevaba no parecía sino verdaderamente ángel. Fue tan pagada de ella la donzella, creyendo que fuese Florinda cavallero, que muría por ella de amores, tanto que, yéndose acostar la infanta, no se pudo çufrir Mirnalta, la donzella, que así avía nombre que no descubriesse su corazón a la infanta. Y vos digo que Mirnalta era por maravilla hermosa y muy agradaciada, tanto que pareció ella muy bien a la infanta Florinda. Muchas cosas de amores y de requiebros passaron entre la donzella y Florinda, tanto que Florinda se otorgó por su cavallero veyendo el sobrado amor que Mirnalta le tenía, prometiéndole que cuanto él bolviesse de provarse en una aventura de un cavallero su amigo que estava en prisión de luego ser con ella y d'estar allí cuanto ella mandase.

—A Dios merced —dixo Mirnalta—, que agora me tengo yo por la más bienandante donzella del mundo, pues de tal cavallero soy servidora.

—Soylo yo vuestro, —dezía Florinda—, y esta ventura no quiero yo dexarla de conocer. Y pues que Dios me á hecho la mayor merced del mundo en que vos mi señora, me quisiéssedes tomar por vuestro cavallero, que donzella sodes vos para que cualquiera príncipe se toviessse por bienandante de serviros. Por la orden que juré de cavallería, que en cosa no me entremeta si no es en esta aventura que yó fasta que sea aquí con vos para hazer vuestro mandado.

Y con esto toma va Florinda las manos a Mirnalta y besávaselas muchas veces. Luego dende a cuanto, salió la donzella de la cámara y dexó a la infanta sola, la cual nunca ál fazía sino cuidar en su amigo el infante con los mayores pensamientos del mundo. Ansí pasó aquella noche y con doblados dolores lo passó la donzella Mirnalta, que no veía ella la ora que amaneciesse para ir ver al cavallero, que cuidava ella que lo era.¹²²

Cuando combate con Peliandos para rescatar a su amado, pierde la batalla, pero el vencedor hace un encendido elogio de la valiente acción de la doncella, situando su novedad en esa época.

En 1545 se publica el *Cristalián de España*,¹²³ primer libro de caballerías salido de la pluma de una mujer, doña Beatriz Bernal de Valladolid. Su prota-

¹²² *Ibid.*, pág. 362.

¹²³ Beatriz Bernal, *Cristalián de España*, Valladolid: Juan de Villalquarán, 1545.

gonista, la bizarra Minerva, considerada a menudo trasunto de la autora, no es guerrera por amor, sino que es conducida al ejercicio de las armas empujada por su naturaleza. En su disfraz de caballero enamora a la doncella Duante y, como mujer, rinde al Duque de Fonteguerra, hermano de la anterior. El enredo se deshace tras una serie de pruebas y termina en el amor entre Minerva y el duque. Junto con esta guerrera, Bernal construye varios modelos más de doncella pero dentro siempre de las virtudes que los moralistas exigían.¹²⁴ A pesar de ser el primer texto escrito por una mujer —Bernal era plenamente consciente de la excepcionalidad de invadir el doble campo masculino de las armas y las letras— y forjar una variante muy apreciable de la doncella guerrera, la obra no gozó de mucho éxito y fue reeditada una sola vez cuarenta años después.

No será Minerva la última *virgo bellatrix*; por ejemplo, en el tardío y retórico *Bencimarte de Lusitania*, el lector asiste a un torneo en el que Bencimarte y la doncella Florismundi combaten bajo sus armaduras naciendo del ardimiento y gallardía que muestran el amor recíproco. Heridos, pasan a una tienda para recuperarse y el amor adquiere forma de flechazo cuando se desenlazan los yelmos.¹²⁵ Dentro de la serie enunciada, cabe destacar aún un último texto, que por su tardía circulación —1591— y su afán de compendiar la tradición, aporta una imagen inmediatamente previa al momento en que se forja el *Quijote* y su público lector. *Flor de caballerías* es uno de los textos manuscritos que mantuvieron la vitalidad del género cuando la industria editorial entra en crisis a finales del siglo XVI y principios del XVII. Influido por el *Belianís de Grecia* y en la estela de Ortúñez de Calahorra y de Pedro de la Sierra, incorpora referencias clasicistas en un texto «para entretenimiento y no para dar malos y deshonestos exenplos», es decir, un libro de evasión y fantasía. Su situación dentro del conjunto le permite una de las escenas más sorprendentes del género: un «escrutinio caballeresco», en el que se pasa revista a numerosos personajes de obras anteriores y se les gradúa jerárquicamente.¹²⁶ En un doble conjunto de combates, los héroes del

¹²⁴ Gagliardi estudia en su tesis la obra en el contexto de las lecturas de mujeres y los preceptos de formación de la perfecta cristiana. Las figuras femeninas procuran contener las virtudes enunciadas por los moralistas —prudencia, elocuencia, ingenio, liberalidad— y situarse, de este modo, dentro de los libros de caballerías considerados admisibles. Donatella Gagliardi, *¿Quid Puellae cum armis Una aproximación a Doña Beatriz y a su «Cristalián de España»*, Barcelona: UAB, 2003. Desde la feminidad lo aborda Montserrat Piera, «Don Cristalián de España de Beatriz Bernal: una novela de caballerías en clave femenina?», en *Coloquio del Gupo de Investigaciones sobre el Siglo de Oro*, Pamplona: Universidad de Navarra, 15-17 de septiembre, 2003.

¹²⁵ *Bencimarte de Lusitania*, mss. II/547 y II/1708 de la Real Biblioteca, finales del s. XVI, ff. 5^r-6^r.

¹²⁶ El único estudio del pasaje y del libro en general puede verse en J. M. Lucía Megías, «Introducción», en Francisco Barahona, *Flor de Caballerías*, Alcalá de Henares: CEC, 1997, págs. xv-xix. Cito el texto por esta edición.

libro se enfrentan a los más memorables del género, recordando sus características diferenciadoras. En el ámbito masculino, Belinfor combate en el castillo de Marte con veinte caballeros, desde el emperador Esplandián hasta el Amadís de Gaula. En el paralelo femenino, Rubimante combate en el castillo de Palas con veintidós guerreras, comenzando por Calafia y terminando por la princesa Claridiana, en las que se repasa la furia de estas damas bizarras. Por su interés como síntesis y por su violencia, reproducimos un extracto largo:

Era el corazón de la gallarda dama Rubimante tan varonil y esforzado que gustava más de traer vestido el arnés que los oros y brocados, por lo cual era tan aficionada a hechos de armas y tan dada a provar aventuras que, así como se vido a las puertas del gran castillo de las Palmas, entró por ellas que abiertas estaban a un portal y de allí a un cuadrado y grande patio. En él vido grandes historias divuxadas. No se paró a mirarlas porque de una sala vido salir un cavallero que llegándose a ella le dixo:

—Valerosa dama, saved que las celebradas en historias guardan en este castillo la Palma de Palas y mantienen costunbre de correr tres langas y, si queda en la silla, avéis de aver con ella batalla y saved que yo soy la reina Calafia.

Con esto dieron buelta a sus cavallos y estando algo apartadas partieron la una para la otra. La reina Calafia encontró a la bella dama en medio del escudo, de suerte que hiço la lança pieças, mas no la meneó poco ni mucho. Ella fue encontrada tan recio que de espaldas cayó en el suelo. Salió luego la reina Semíramis y también fue a tierra a la primera lança. Por no me detener digo que a las primeras carreras derrivó sin hacer ella ningún revés a la reina Camila, a la reina Traifata y a la infanta Favarda, muger del rey Salión de Lira y a la amaçona reina Pantasilea a la muger del infante Perión Pintiquinestra. Luego vino la valiente Bradamante y corriendo la primera lança, la hermana de Reinaldos se abraçó al cuello del cavallo, mas a la segunda fue al suelo; tras ella se puso contra Rubimante la infanta Minerva y a dos lanças fue a tierra; luego le tuvo conpañía la reina Zahara del Cáucaso. Derrivadas todas aquellas damas, salio de la sala una gigante a pie armada de todas armas y en las manos una maga con muchos dimantinas puntas, por la cual conoció que era la reina Frosina y entendiendo que a pie avía de ser la batalla se apeó de su cavallo y sacando su espada se fue para ella. Dióle la reina un golpe con su descomunal arma sobre el escudo que anbas rodillas puso en el suelo. [...] *Eran mugeres y enojáronse presto* y así se davan tan fuertes golpes que con el sonoro eco todo el castillo hacían resonar. Dio la de don Falanges un golpe a la sobre todas hermosa que la caveça baxó hasta la cerviz del cavallo. Recibe Alastraxerea tal repuesta que sin sentido cayó sobre las ancas del cavallo. Así estuvo un rato, mas bolviendo en sí *como una leona*,

con el espada a dos manos, hirió a la bella dama, de suerte que le derrivó el escudo y sacó de sentido. No entró más cunplida ira en coragón humano ni más perfecta por ser de muger que la que recibió la gallarda Rubimante que cogiendo la espada a dos manos dio con ella un golpe a Alastraxerea en la cintura con tanta fuerça en el lado derecho que por el izquierdo la echó en el suelo. [...] Bolvió en sí la descendiente de Oneyo y con grande enojo dio otro golpe a Rubimante que otra herida le higo en el braço. No ay ya paciencia ni sufrimiento, ya llega a su punto el colérico enojo, ya está de veras airada la valerosa señora y para mostrarlo se alçó de la silla un palmo y afirmando los pies en los estrivos y las manos en la espada y unos dientes con otros —*en efeto muger y enojada*— con todo su poder descargó el golpe tal que sobre las ancas del cavallo la derrivó, el cual atormentado hincó las rodillas y aremetiendo el suyo la victoriosa dama con tanta fuerça la encontró que a anbos echó en el suelo y apartándose estuvo un rato descansando. [...]

Pero si sorprendente resulta el combate, en cuyo transcurso Barahona reitera que a la violencia se le suma el hecho de la facilidad femenina para el enojo y la furia, más lo es aún que, donde terminaba la misión del hombre en armas, una vez descansada la doncella comienza la segunda tarea de vencer en el castillo de Venus, es decir, en un concurso de belleza:

Y despidiéndose, ella entró a una sala muy rica y a la mano derecha vido un trono de siete gradas en alto, las cuales esta van pobladas de doncellas hermosísimas y ricamente aderezadas: en la primera grada avía cuatro, cuya hermosura a la de las otras no igualava y eran la emperatriz Andriana, las princesas Cupidea y Heliadora con Gridoniá. En la de más arriva estavan la emperatriz Polinarda con Leonorina, Abra y Onoloria. En la de más arriva estavan la princesa Diana y Lucendra y Gradamisa. En la cuarta estavan la infanta Helena, la princesa Nique y la emperatriz Arquisidea, la princesa Penamundi y Bella Estela. En la quinta estavan la infanta lindabrides con la princesa Lúcela de Egipto y en medio tenían a la hermosísima infanta Belianisa de Ingalaterra. En la sexta estavan los tres luceros en hermosura reina Oriana, princesa Floribella, infanta Olivia. En el último estava la diosa Venus con una palma, la cual llamó a Rubimante. Ella que admirada estava de la hermosura de las tres más altas fue; todas las damas se levantaron y como iva subiendo se le humillavan y ella hacía lo propio hasta que llegó donde Venus estava, la cual le dixo:

—Está tan conocida, hermosísima dama, la ventaja que en hermosura hacéis que estará mejor en vos la Palma, por tanto prová a quitármela. [...] Con esto la tomó, lo cual solenicó un melodioso y deleitable son que en la sala de varios y gustosos instrumentos en los oídos dulcemente resonava. Adornáronlo

las concertadas y airosas dancas de las demás hermosas damas, las cuales acompañaban con angélicas voces cantando: «*Gloria, gloria, gloria, gloria, gozo, gozo sin igual que la Palma de Victoria se á entregado a la sin par*».

Cosa era la que la reina Oriana, princesas Rubimante y Florisbella, con la infanta Olivia veían y oían para darles grandísimo gusto, tanto que el dolor de las heridas mucho aliviava a la amada del griego.

Tras el escrutinio de las damas bizarras asistimos al de las damas conocidas por su hermosura y aventuras amorosas, en el que la protagonista vuelve a enfrentarse a otras veintidós competidoras. Rubimante no sólo vence a sus antagonistas, sino que alcanza la doble palma en el ámbito de las armas —que ha dejado de ser el coto cerrado de los hombres— y del amor. Si en el combate de los hombres, Amadís de Gaula sigue llevando la corona del género, con el que Belinfor no termina la batalla, Rubimante puede situarse por encima de las Amazonas y doncellas guerreras en la guerra y de Oriana en hermosura, superando todos los moldes anteriores. Una vez gozada la doble palma, parte a caballo y llega donde «ya está allí su querido Belinfor, con cuya vista recibía muy gran contento».

Como ha podido comprobarse, a lo largo del siglo XVI los arquetipos medievales de mujer heredados de la materia artúrica evolucionan a través de una serie de tanteos primero y en una progresión después, que permitió a los personajes femeninos ocupar el espacio de la milicia antes reservado de manera exclusiva a los hombres, pero sin abandonar los atributos femeninos de belleza, discreción e iniciativa sexual que les correspondían desde la antigüedad. La mujer considerada como ser indefenso (doncella, madre, viuda) que debe ser amparada por el caballero, pero a la que se le reconoce la iniciativa dentro del espacio de la intimidad, deja paso a la mujer consciente de sí y que desea imitar y vencer al varón, lo que, en palabras de Marín Pina, «se convierte en un mayor protagonismo literario». Las lecturas de caballerías permiten un juego de insumisión amorosa, que acaba extendiéndose en forma de liberación literaria.

Coincidiendo con los aires reformistas, numerosos moralistas se mostraron agriamente contrarios a los libros de caballerías¹²⁷ debido a su inmoralidad y a

¹²⁷ Muestras de ello pueden verse en Henry Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge University Press, 1920; trad. esp., *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid: CSIC, 1952, págs. 115-34; Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, vol. I, Madrid: CSIC, 1962, págs. 440-47; Edward Glaser, «Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII», en *Anuario de Estudios Medievales*, 3 (1966), págs. 393-410; Martín de Riquer, «Cervantes y la caballerescas», en J. B. Avallé Arce y E. C. Riley, eds., *Suma cervantina*, Londres: Tamesis, 1973, págs. 273-92; Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa: Giardini, 1996. Para la crítica de los libros de caballerías desde el erasmismo, vid. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986²⁻³, págs. 615-19.

la imagen de libertad e iniciativa de la mujer, que directamente tienta al hombre o, en el mejor de los casos, consiente un amor concupiscente. También, con la ocupación del espacio masculino, como nos muestra Vives: «Hágote saber que no es muy católico el pensamiento de la mujer que se ceba en pensar en las armas y las fuerzas del varón. ¿Qué tienen que hacer las armas y las mujeres?».

Las lecturas caballerescas se habían vuelto para las mujeres pernicioso ejemplo moral y una influyente contraeducación. Si los libros de caballerías fueron considerados perjudiciales en general —hasta el punto de que se prohíbe su exportación a las Indias en 1531—, mucho más lo serían para las mujeres, por el ejemplo de los «ajenos amores» que introducen en sus mentes. Tal vez como reacción, este mismo espíritu se advierte en algunos libros de caballerías, empañando en ellos tanto la *joie de vivre* de sus orígenes como la valoración de la mujer. No sólo el piadoso Basurto reacciona negativamente ante la presencia femenina; tempranamente y con explícita intención moralizadora, el eclesiástico Páez de Ribera en el *Florisando* construye un modelo de mujer que rechaza recatada las ardientes palabras del caballero,¹²⁸ e incardina una nueva prédica llena de citas patrísticas, en la que enumera las conductas condenables, especialmente las situaciones que conducen al pecado de la carne:

Otrosí la habla de la muger da causa al adulterio, porque dixo Salomón: *La habla d'ella arde assí como fuego, no te disientes con muger agena ni te allegues a ella ni comuniques con ella en convites, porque tu corazón no decline en ella y cayas con tu sangre en perdición.* La habla y los convites dan causa a fornicación, porque es muy peligrosa la conversación del hombre con la muger. E dize que no se comuniquen en convites, porque en el vino se enciende la luxuria, según la autoridad de San Pablo en el capítulo quinto *Ad Efeseos*, que dize: *No os emborrachéis de viño en el cual es luxuria. [...]*

Tu retrainamiento pocas vezes o ninguna sea hollado con los pies de las mugeres, porque no puede de todo corazón habitar con Dios el que a las mugeres se allega. Nunca de las raciones ni hermosura de las mugeres platiquéis. Dize el mismo Sant Hierónimo: *La muger nunca sepa tu nombre. Quando vieres la muger de buena vida y conversación, quírela mentalmente, no para corporal frecuencia.* Y concluye él con este argumento: *Si bueno es no tocar la muger, malo es tocarla. [...]*¹²⁹

¹²⁸ Así protesta Teodora a su ama: «Si la hermosura mía le causó tanta pasión y la pasión tanta osadía, digo que malaventurado fue mi nacimiento, y maldita sea la hermosura y gentileza que nace para afean y desfazer la honra y la bondad, cosa a que tan obligada es la semejante que yo y generalmente las de menos y mayor estado, pues por la gentileza se da ocasión a que sean puestas en tal trance como yo agora», Rui Páez de Ribera, *Florisando*, Salamanca: Juan de Porras, 1510, f. cxxxiv'.

¹²⁹ Rui Páez de Ribera, *op. cit.*, cap. CCX, ff. CCI-CCII'.

La reacción se advierte también en Rodríguez de Montalbo en las *Sergas* e incluso el *Baldo* parece contagiarse por una eliminación de lo amoroso y lo femenino.¹³⁰ Miguel Daza incluye consejos prácticos en su *Mexiano de la Esperanza*¹³¹ y recoge un índice de temas morales. Lo llamativo de la reacción conduce a preguntarse por la corriente invisible que la provoca.

En notables ocasiones, las pasiones de unos pocos iluminan una época; una de estas pasiones es la lectura. No cabe duda de la importancia social y la potencia industrial del género caballeresco,¹³² aporta luz acerca de cómo leían los hombres y mujeres justo en el quicio entre dos épocas cuajadas de gigantes: la medieval, que en España se extiende hasta los albores del siglo XVI; la renacentista, que marcará cambios irreversibles en la configuración de la mirada occidental, especialmente gracias a la imprenta. En relación con la lectura femenina son muy conocidos los ejemplos de Isabel la Católica,¹³³ que poseía en su biblioteca los textos artúricos y de Teresa de Jesús, cuyo entretenimiento juvenil era la lectura de libros de caballerías.¹³⁴ Sabemos de la existencia de la

¹³⁰ Se le considera un anti-libro de caballerías, género que considera moralmente reprobable. Puede deberse también a los esquemas épicos carolingios derivados de seguir a Folengo o por su proximidad a la picaresca. *El cuarto libro del esforçado cavallero Reynaldo de Montalbán que trata de los grandes hechos del invencible cavallero Baldo*, Sevilla: Domenico de Robertis, 1542.

¹³¹ Miguel Daza, *Mexiano de la Esperanza*, manuscrito 6.602 de la Biblioteca Nacional de Madrid, 1583.

¹³² Después de varios años de trabajo de numerosos especialistas y, en particular, del Centro de Estudios Cervantinos bajo la dirección de Carlos Alvar y la coordinación de José Manuel Lucía Megías, comprometidos en poner al alcance del lector actual el conjunto del género, siguen apareciendo noticias reveladoras y nuevos títulos. Para una idea de la enorme producción editorial, *vid.* Maxime Chevalier, «El público de las novelas de caballerías», en *Lecturas y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976, págs. 65-103, quien opina que la lectura se mantuvo constreñida a las clases nobiliarias y a los hidalgos; para el cálculo de libros totales, Riquer, «Cervantes y la caballeresco», *ed. cit.*, págs. 285-86, que opina que la lectura se extendió al pueblo llano. P. E. Russell, «The Last of the Spanish Chivalric Romances: Don Policisne de Boecia», en R. B. Tate, *Essays in Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford: Dolphin, 1982, págs. 141-52. Para el canon, Sara T. Nalle, «Literacy and Culture in Early Modern Castile», en *Past and Present*, 25 (1989), págs. 65-96, ofrece datos a favor de la postura de Riquer. Para el canon, resulta imprescindible el catálogo de D. Eisenberg y M. Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: PUZ, 2000; junto con la ampliación del concepto a los libros traducidos de J. Manuel Lucía Megías, «El corpus de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?», en *Tirant lo Blanc*, 4 (2001), accesible en http://parnaseo.uv.es/Tirant/art_lucia_corpus.htm; y «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos» en *Edad de Oro*, XXI (2002), págs. 9-60; los manuscritos en *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid: Sial, 2004; y la narrativa breve, de Nieves Baranda, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresco breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresco*, ed. M. E. Lacarra, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, págs. 183-91.

¹³³ M. D. Gómez Molleda, «La cultura femenina en la época de Isabel de Castilla», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXI, 1 (1955), págs. 137-95.

¹³⁴ Marcel Bataillon, *op. cit.*, págs. 407-408.

lectura intensiva y ritualizada tras el almuerzo, y de una lectura profesionalizada; conocemos la composición de esos conjuntos de libros, mayoritariamente religiosos y la omnipresencia entre los de ficción del género caballeresco.¹³⁵ En los últimos tiempos se han dado grandes pasos en el conocimiento de la lecturas y de las bibliotecas de mujeres,¹³⁶ especialmente a partir de la compilación de 278 inventarios de Castilla y León realizada por Pedro M. Cátedra y Anastasio Rojo¹³⁷, entre los que destacan algunas como las de Juana de Gatos, hija de Beatriz Bernal, o la de Isabel de Santisteban, que contenía fundamentalmente libros de caballerías como una *Vulgata* artúrica o un *Amadís*. En estas bibliotecas predominan los libros religiosos y morales, con especial intensidad libros de Fray Luis de Granada o las *Confesiones* de San Agustín. Se observan tendencias bibliófilas y compras de libros suntuarios, en apariencia poco femeninos. Por sus dedicatorias pueden rastrearse los libros para mujeres, eminentemente dedicados a damas de la nobleza.

La mujer, respaldada por su alfabetización y por las prácticas de lectura intensiva, se convierte en una gran consumidora de lecturas. A partir de 1530-40 se percibe un gran impacto de la lectura femenina, que influye en la deriva de la ficción hacia la sentimentalización, la representación de fiestas y ajuares. También en la confección de libros pequeños caballerescos de encargo para aprender a leer; un consumo de estatus con lecturas propias de su rango. Marín Pina¹³⁸ ha

¹³⁵ En la biblioteca del conde de Gondomar (1511) el número de libros de ficción ascienden al 15,38%; de éstos, el 70, 24% son libros de caballerías y un 13,1% novelas caballerescas. En el comercio de libros hacia América contamos con datos que muestran tanto la extensión de las lecturas caballerescas, como su persistencia: en las librerías de Pedro Durango y Cristóbal Hernández destacan las obras de ficción (en torno al 25% del total, frente al resto de obras religiosas), y «en el apartado de literatura, las novelas de caballería casi completan el capítulo con 97 ejemplares, dando pruebas de la duración de su popularidad a principios del siglo XVII». A ellos hay que añadir los *Orlandos* y la poesía heroica. Vid. Carlo Alberto González Sánchez, «Emigrantes y comercio de libros en el virreinato del Perú», en *Archivo General de la Nación*, 27, 1993.

¹³⁶ Araceli Guillaume Alonso, «Des bibliothèques féminines de Espagne (xvi-xvii siècles). Quelques exemples», Dominique de Courcelles et Carmen Val Julián (eds.), *Des femmes e des livres. France et Espagne, xiv-xvii siècles*, París: Ecole des Chartes, 1999, págs. 61-75; Véase al respecto Pedro M. Cátedra, «Lectura femenina en el claustro (España, siglos XIV-XVI)», en Dominique de Courcelles y Carmen Val Julián, *Des Femmes et des livres: France et Espagnes, xivème-xviième siècle*, París: École des Chartes, 1999, 7-53. François Géal, «Algunas reflexiones sobre la lectura voraz en el Siglo de Oro», en Pedro M. Cátedra, María Luisa López Vidriero y Agustín Redondo (eds.), *L'écrit dans l'Espagne du Siècle d'Or. Pratiques et représentations*, Salamanca: Ediciones universitarias de Salamanca, 1998, págs. 129-46.

¹³⁷ Pedro M. Cátedra y Anastasio Rojo Vega, *Bibliotecas de mujeres (siglo XVI)*, Madrid: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura & Biblioteca Nueva, 2003.

¹³⁸ María Carmen Marín Pina, «La mujer y los libros de caballerías: Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino» en *Revista de literatura medieval*, 3 (1991), págs. 129-48.

estudiado esta influencia relacionada con los libros de caballerías y destaca la consciencia de los autores del género, que las tienen presentes en las dedicatorias del *Platir*, de la cuarta sección del *Florisel de Niquea*, del *Valerían de Hungría*, del *Florando de Inglaterra* y la V Parte del *Espejo de príncipes y caballeros*; estos dos sin destinatarias concretas sino, como el *Espejo*, «a las damas que lo leyeren». Jerónimo Fernández se disculpa en el *Belianís de Grecia* con sus lectoras por relatar justas y batallas en excesos. La proliferación de mujeres activas, que hemos visto, de cartas y poemas incrustados, pueden ser también un indicio evidente de que los autores buscaban la satisfacción de un público crecientemente femenino. A esta consciencia se suma la iniciativa de Beatriz Bernal de escribir el *Cristalián*, aun adoptando la visión más contenida en los arquetipos y fantástica en la trama del género, y las supuestas atribuciones del *Palmerín de Olivia* y del *Primaleón* a una escritora de Ciudad Rodrigo. Aunque quizá la reacción de los moralistas arriba enunciada resulta la justificación más clara del interés de las mujeres por los libros de caballerías antes que por los de devoción.¹³⁹ El género caballeresco heredero de una tradición arcaica, había cambiado a finales del siglo, aun con distintos fines, en la búsqueda de sus lectoras. La lectura modificaba a la literatura.

IV. FINAL

Mujeres castas, recatadas, o de explícita iniciativa sexual, viudas desvalidas o adúlteras apasionadas, mujeres orgullosas y fieras «como leonas», capaces de disfrazarse de hombre para alcanzar una libertad de acción que se les niega, salvajes amazonas y victoriosas guerreras, los diferentes arquetipos de mujer propuestos como modelo por los textos caballerescos evolucionan paulatinamente desde la pasividad y la reclusión en el ámbito doméstico hacia la violencia y las lizas públicas en las que desbancan a los más aguerridos caballeros.¹⁴⁰ Las lectoras pueden elegir entre ellas; incluso sentirse identificadas con las más audaces que, en la ficción al menos, se muestran iguales a los hombres, si no mejores. Pero entonces, en el arranque del siglo xvii, ¿de entre todos, cuál es el modelo que

¹³⁹ Una secuencia que recuerda a la situación que Ana Caro, *op. cit.*, enunciará para las comedias: «Ya es todo muy viejo allá; / sólo en esto de poetas / hay notable novedad / por innumerables tanto / que aun quieren poetizar / las mujeres y se atreven / a hacer comedias ya» (vv. 1164-70). La respuesta de Tomillo es expresiva: «¡Válgame Dios! / Pues ¿no fuera / mejor coser e hilar? / ¿Mujeres poetas?» (vv. 1171-73).

¹⁴⁰ Por supuesto, existen otros arquetipos relevantes de mujer, como el de la maga, además de los mencionados; nos hemos detenido preferentemente en los casos en que sufren violencia o la ejercen, dentro de la relación armas-amores, para señalar su evolución en el tiempo.

imita la lectora Dorotea?¹⁴¹ ¿Qué papel representa «para hacer la segunda parte de don Quijote quintaesencia de los caballeros andantes»?:

—Pues el que pido es —dijo la doncella— que la vuestra magnánima persona se venga luego conmigo donde yo le llevare, y me prometa que no se ha de entremeter en otra aventura ni demanda alguna hasta darme venganza de un traidor que, contra todo derecho divino y humano, me tiene usurpado mi reino.

—Digo que así lo otorgo —respondió don Quijote—, y así podéis, señora, desde hoy más, desechar la malenconía que os fatiga y hacer que cobre nuevos bríos y fuerzas vuestra desmayada esperanza; que, con el ayuda de Dios y la de mi brazo, vos os veréis presto restituida en vuestro reino y sentada en la silla de vuestro antiguo y grande estado, a pesar y a despecho de los follones que contradecirlo quisieren. Y manos a labor, que en la tardanza dicen que suele estar el peligro.

La menesterosa doncella pugnó, con mucha porfía, por besarle las manos, mas don Quijote, que en todo era comedido y cortés caballero, jamás lo consintió; antes, la hizo levantar y la abrazó con mucha cortesía y comedimiento. (*Quijote*, I-XXIX)

La hermosa y huérfana princesa Micomicona ha huido de sus tierras en Guinea, amenazada por el traidor gigante Pandafilando de la Fosca Vista, que se ha apoderado del reino. Llegada a España atraída por la fama de don Quijote, le solicita como don en blanco que abandone otras demandas, la acompañe y recupere en combate para ella el reino. A cambio, obtendrá la mano de la doncella y, con ello, el reino. «Por su cortesía», don Quijote ha accedido, pero —en contra del criterio del escudero, que argumenta «que reyes debe de haber habido en el mundo que hayan sido amancebados»— piensa seguir fiel a Dulcinea y solicitar parte del reino para Sancho.

¹⁴¹ Ruiz Pérez considera que en Dorotea confluyen los modelos de la Laura de Petrarca, la pasiva Angélica del *Orlando furioso* de Ariosto y, especialmente la Armida de la *Gerusalemme libertata* de Torquato Tasso, icono de la seducción y del engaño: «Tras las inmediatas y concretas referencias a pasajes de libros de caballerías españoles, el perfil de Dorotea en su naturaleza fingida de Micomicona se conforma en la confluencia de las dos figuras femeninas que dinamizan la acción en los poemas de Boiardo y Ariosto, por una parte, y de Torquato Tasso, por otra, es decir, las de las dos tradiciones, la del *romanzo* y la del *poema eroico*, en cuyas aguas pretendía beber y reflejarse Cervantes». La situación inicial de travestismo de Dorotea encubriría un enredo amoroso, indicio de abandono y de destino trágico, que la relaciona con otros personajes de novelas idealistas. Vid. Pedro Ruiz Pérez, «La hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes' Society of America*, 15 (1995), págs. 147-63.

Dorotea y el hidalgo, el cura y el barbero, el resto de personajes, incluidos los venteros, los propios lectores de la época, todos comparten un mismo sistema de referentes literarios, un mismo conjunto de arquetipos que les permite construir una gran representación dentro del relato. Dorotea sigue el hilván dado por el cura, gran tracista y lector también de libros de caballerías, que recuerda mil escenas similares. La trama elegida es la de la mujer avasallada por la fuerza-petición de un don al caballero-reparación por las armas de la injusticia-matrimonio y ascensión del caballero. Se trata de una de las más antiguas e indiscutibles, justamente porque sublima el ejercicio de las armas al servicio de las causas nobles y las damas.¹⁴²

Como sabe el desocupado lector, el hidalgo manchego ha elegido para errar a la aventura el modelo masculino que considera el más loable de entre todos los que ofrecen los libros,¹⁴³ ya que

se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros [...] (*Quijote*, I-xi)

Por consiguiente, la trama ha sido elegida muy hábilmente, ya que se ajusta al caballero reparador de injusticias y a Dorotea no le queda otra elección de entre el repertorio de modelos femeninos que el de su complementario, aunque

¹⁴² La defensa por las armas de las mujeres indefensas es una de las actividades fundamentales del caballero artúrico: «E de los cavalleros andantes es tal costumbre, e bien lo deveades vós saber, que deven poner consejo a los tuertos de las biudas, e dueñas e donzellas, e si alguno les faze algún tuerto, los cavalleros andantes dévense trabajar de fazerles derecho si pudieren». Dirá don Quijote a don Diego de Miranda que «parece mejor un caballero andante [...] socorriendo a una viuda en algún despoblado, que un cortesano caballero, requebrando a una doncella en las ciudades» (*Quijote*, II-xvii). En un famoso episodio artúrico, Galaz recupera por las armas el reino de una viuda, usurpado violentamente por su cuñado el conde Bedaín, *vid. Demanda del Santo Grial*, ed. cit., ff. CLVII- CLX. El más cercano Cirongilio de Tracia, citado por Cervantes unas páginas inmediatamente después, ayuda a la condesa de Arox a recuperar su reino, que le había usurpado el follón Galafox; *vid. Bernardo de Vargas, Cirongilio de Tracia*, Sevilla: Jácome Comberger, 1545, ff. 43^r-49^r. Cirongilio, a diferencia de Galaz o don Quijote, «con regocijo y contentamiento inefable gozó de la inmensa gloria que procurava, aviendo con el buen cavallero carnal ayuntamiento».

¹⁴³ Cervantes parodia con humor los arcaicos caracteres de la doncella virgen, menesterosa y violada, y de su paladín: «el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes, y con toda su virginidad a cuestras, de monte en monte y de valle en valle; que, si no era que algún follón, o algún villano de hacha y capellina, o algún descomunal gigante las forzaba, doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido». (*Quijote*, I-ix)

lo asuma con entusiasmo. Micomicona responde al arquetipo de «doncella menesterosa», la mujer débil y discreta habitual en los primeros libros castellanos, que renuncia a la acción directa para reparar una injusticia y que solicita al caballero que mediante las armas, patrimonio masculino, restaure el orden, con el premio consiguiente.

El caballero «necesita» para existir de la existencia de una dama que le solicite una acción; hasta el momento, don Quijote ha inventado su ficción, pero ahora sí existe una doncella que, en una ficción exterior a él en su escenificación, puede hacerlo descender a tierra. Pero si algo vuelve la escena creíble no son los caracteres elegidos, sino la presencia real de la doncella, doblemente disfrazada: en lo físico, por el donaire de los gestos, la mantellina verde y las joyas; en el habla, por la imitación de la retórica cortés y recatada de las doncellas¹⁴⁴. Un juego de personas sucesivas que vuelve humana a Dorotea, que destaca de la imagen alejada y pasiva de Dulcinea, que atraviesa sus modelos y nos hace olvidar que su primera peripecia es simplemente otro arquetipo literario.

Cervantes sitúa junto a ella al hidalgo manchego, disfrazado de caballero antiguo, en un juego de espejos. De un lado, la mujer activa y disfrazada de hombre, autónoma en el sentido de las últimas doncellas guerreras, que se traviste del arquetipo femenino de dueña menesterosa y que solicita socorro al guerrero para que restaure el orden y obtenga así el varón su lugar en el mundo.

Del otro lado, el pasivo lector entrado en años que se disfraza de guerrero, cortés con las mujeres, violento con los antagonistas, para intervenir a la aventura en la construcción del mundo. Parodia desde el primero, realidad al fin alcanzada desde el segundo, el lector reconoce en el complejo juego de máscaras metaliterarias, varias profundidades entre la ficción y la realidad, acentuadas por los cambios lingüísticos. Micomicona reconoce el personaje del caballero andante y, al ofrecerle un papel en el argumento de su historia, refuerza su identidad literaria; Dorotea se muestra como la encantadora capaz de poner en marcha la acción que lleve al hidalgo de vuelta a casa y destruya con ello al ingenioso caballero.

Los libros de caballerías fueron a lo largo de los siglos un espacio de libertad e imaginación en el que la mujer entrevió la posibilidad teórica de igualarse e incluso superar al varón. Las protagonistas, sin abandonar su condición femenina ni su belleza, alcanzaron el libre albedrío disfrazadas con vestimentas masculinas, gozaron de las ventajas de ambos mundos. Ellas, que en los antiguos textos caballerescos habían sufrido la violencia de los hombres y para reparar una

¹⁴⁴ El cura y el narrador se contagian de la fabla caballerescas. Lo propio le sucede a Sancho, en intervenciones de gran comicidad: «Dichosa buscada y dichoso hallazgo —dijo a esta sazón Sancho Panza—, y más si mi amo es tan venturoso que desfaga ese agravio y enderece ese tuerto, matando a ese hideputa dese gigante que vuestra merced dice» [...].

injusticia o una violación sólo podían recurrir a otro caballero, disfrutaron al fin del ejercicio de la fuerza, venciendo en innumerables batallas a otras mujeres y a los hombres. Las lectoras ávidas del siglo XVI consiguieron con su interés variar la imagen que de ellas se ofrecía, los arquetipos, los espacios que desde antiguo les estaban destinados; ampliar por tanto el repertorio de modelos y su espacio de actuación. Sin embargo y a pesar de los logros, no podía ser éste el género que modificara las cosas, no era todavía el momento porque, como en la escena del encuentro entre Dorotea y don Quijote, tras la discreción femenina y la acción brillante, la traza de las historias aún seguía siendo dibujada por una mano de hombre.