



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**La configuración ideológica de los personajes femeninos en siete
relatos caballerescos breves del Siglo XVI**

TESIS

Que para optar al grado de Maestra en Letras (Letras Españolas)

PRESENTA

Mariana Hidalgo Martínez

TUTOR

Dr. Axayácatl Campos García-Rojas
Facultad De Filosofía Y Letras



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

1. Introducción	4
2. Marco teórico y conceptual	8
2.1 Los personajes	8
2.2 Las fórmulas	11
3. Marco histórico y literario	13
3.1 La ideología	13
3.2 Los relatos caballerescos breves del siglo XVI	16
3.3 Los textos del <i>corpus</i>	18
4. Caracterización de los personajes femeninos en siete relatos caballerescos breves del Siglo XVI	25
4.1 Técnicas de caracterización	25
4.1.1 Belleza de la mujer [a través de las fórmulas]	26
4.1.2 Belleza de la mujer [a través de la descripción]	37
4.2 Temas y motivos	49
4.2.1 Amor	49
4.2.2 Matrimonio.....	57
4.2.3 Castidad.....	62
5. Análisis de la actuación de los personajes femeninos en siete relatos caballerescos breves del Siglo XVI	69
5.1 <i>El libro del conde Partinuplés</i>	69
5.2 <i>La historia de la Reina Sebilla</i>	71
5.3 <i>La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor</i>	73
5.4 <i>La historia de la linda Magalona</i>	77
5.5 <i>La poncella de Francia</i>	79
5.6 <i>La historia de Clamades y Clarmonda</i>	82
5.7 <i>La historia de Paris y Viana</i>	84

6. Conclusiones 87
7. Bibliografía 92

1. Introducción

Los relatos caballerescos breves son un conjunto de libros del siglo XVI que involucran un extenso catálogo de doncellas, damas o dueñas, las cuales atestiguan los diversos contextos externos de sus obras. El objetivo de este trabajo es estudiar las técnicas de caracterización y las actuaciones de los personajes femeninos que aparecen en siete relatos caballerescos breves para demostrar que a pesar de que la configuración de éstos se da de una manera similar, al final sus funciones dentro de los textos son distintas. Los textos que conforman el corpus del estudio son *El libro del conde Partinuplés*, *La historia de la Reina Sebilla*, *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, *La historia de la linda Magalona*, *La poncella de Francia*, *La historia de Clamades y Clarmonda* y *La historia de Paris y Viana*.¹ Todos fueron elegidos en función de la presencia de personajes femeninos variados, porque, pese a que se trata en su mayoría de personajes tipo, sorprende la diversidad de características que presentan. En algunos casos, éstos actúan como sujeto y emprenden viajes lejanos para encontrar su destino; en otros, se encuentran como objeto, como un elemento que el caballero debe proteger o conquistar. Para su estudio, examino las características de las protagonistas de estas historias, y de algunos personajes secundarios. Las cuales divido en cuatro categorías: la descripción del personaje, el amor, el matrimonio y la castidad. El análisis se completa con otras características como su nombre, su carácter, su actuación en la obra, sus relaciones con los demás, así como ciertos aspectos ideológicos que subyacen en de su construcción.

En seis textos que conforman el *corpus* se encuentran títulos que incluyen el nombre de la heroína, ya sea sola o con su amado,² lo que podría indicar el protagonismo activo de ésta; sin

¹ Todas las referencias a estos relatos proceden de Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*. 2 ts., Madrid: Turner, 1995.

² “Se denomina metonímicamente epónimo a todo aquel texto narrativo cuyo nombre o título coincide con el de uno de los personajes centrales de la narración. Para el caso español pueden citarse como ejemplo la serie de novelas de

embargo, algunas de estas damas o doncellas sólo se presentan como el pretexto para que el caballero entre en acción, es el caso de Blancaflor y la Reina Sebilla; quienes juegan un papel de víctima de las circunstancias y a lo largo de las historias tendrán que ser defendidas y reivindicadas por personajes masculinos. En otros relatos tienen un papel más activo, como es el caso de Melior, Viana, Magalona, Clarmonda y la Poncella de Francia. Las dos primeras utilizan su inteligencia para sortear diversas pruebas hasta lograr reunirse con sus amantes. Viana hace uso de la astucia para convencer a su padre y a su pretendiente de que no está en condiciones de casarse; Magalona se disfraza de peregrina y funda una Iglesia en la que se guarda hasta encontrarse de nuevo con su amado; la Poncella de Francia también posee un papel activo; no obstante, en este caso el personaje adquirirá características masculinas que le permitirán lograr su cometido. Un caso particular es la emperatriz Melior, cuyo nombre no figura en el título (*El libro del conde Partinuplés*), resulta especial porque es una mujer un tanto independiente, sabe muy bien lo que quiere, sin embargo será caracterizada como un personaje sobrenatural y orgulloso.

El estudio de los personajes femeninos en esta tesis está organizado de la siguiente manera: en el “Marco teórico y conceptual” repaso dos conceptos clave para el desarrollo de este trabajo: el personaje y la fórmula. Además de las distintas concepciones y aplicaciones que se han hecho de ellos y de la teoría de Mieke de Val que se sigue para el análisis de la actuación de los personajes. La pertinencia del estudio de la conducta de los personajes femeninos está dada por la necesidad de reflejar su campo de acción en estas obras, pues son personajes indispensables, en distintos grados, en estos textos narrativos. En seguida, en el “Marco histórico y literario” me detengo en el concepto ideología, su relación con la literatura, también en las características y del contexto de los relatos caballerescos breves; así como del resumen argumental de los libros del *corpus*.

Galdós que lo utilizan, como *Fortunata y Jacinta* (1886-87).” Francisco Álamo Felices, “Paratextualidad y novela: las partes del texto o el diseño editorial”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 31, 2013, p. 21.

Más adelante, en el capítulo dedicado a “La caracterización de los personajes femeninos en siete relatos caballerescos breves del siglo XVI” trato sobre las técnicas de caracterización usadas en estos textos: las fórmulas y las descripciones. Empiezo el estudio en el nivel de la enunciación, donde se encuentran las fórmulas. Este apartado se centra en el análisis del lenguaje, porque al analizar las fórmulas se entenderá mejor qué se dice de los personajes, cómo son, qué tienen en común y qué los hace diferentes. De acuerdo con Valentín N. Voloshinov, así como los signos representan algo que está fuera de ellos, la ideología posee un significado, supone otra cosa “en otras palabras es un signo. Sin signos, no hay ideología”³ y la principal característica de los signos consiste en ser un medio de comunicación para un grupo de individuos organizados.⁴ El léxico utilizado para definir a los sujetos posee una carga positiva o negativa, porque detrás de las palabras consciente o inconscientemente se encuentra una ideología determinada por el contexto.

Para completar esta parte del estudio de la caracterización, exploro aquellos temas y motivos que se relacionan con las mujeres de estas historias. El capítulo está organizado en tres apartados: el amor, el matrimonio y la castidad. Los tres están ligados a la conducta de las féminas y reflejan un aspecto ideológico de la época. Dentro del tema del amor, están los motivos “el amor por la sola mención o descripción [de oídas]” y “los síntomas del amor”; luego, en el del matrimonio aparece el motivo “mujer adversa al matrimonio”; finalmente, en el tema de la castidad se consideran “la castidad durmiendo juntos”, “chica asesina a un hombre que amenaza su virtud” y “virgen presa para evitar el conocimiento de los hombres”.⁵ Cada uno de estos aspectos conformará algún rasgo

³ Valentín N. Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ Para la clasificación de los motivos mencionados en este trabajo, se recurrió, en la mayoría de los casos, a la clasificación de Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature : a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Edición revisada y extendida, Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958. Versión electrónica disponible en <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm> <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm> y, en menor medida, al complemento realizado por Harriet Goldberg en *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*. (Medieval & Renaissance Texts & Studies, 162), Arizona: Universidad del Estado de Arizona, 1998.

del carácter de los personajes. Así, por ejemplo, la “belleza de la mujer” tiene una función distinta en cada relato. Si bien, se trata de una característica fundamental de la doncella o dama, en algunos casos provoca acciones negativas como en la Reina Sebilla o en Clarmonda. En *La poncella de Francia* es un rasgo ausente, puesto que sus cualidades son otras, aunque sí hay una descripción de ella se enfatiza más su fuerza y su aspecto varonil, el tema de amor también está excluido de la narración. Este motivo es sólo un ejemplo de la diversidad que posee este *corpus* y de la tarea que se emprende.

Finalmente, dentro del “Análisis de la actuación de los personajes femeninos en siete relatos caballerescos breves del siglo XVI”, siguiendo la teoría de Mieke Bal, examino la actuación y la construcción de las protagonistas, y de algunos personajes secundarios, del *corpus* de acuerdo con el marco de referencia, los datos de identidad, la profesión, la descripción y la relación con otros personajes. Intento encontrar la forma en la que se configuran los personajes y la ideología subyacente. Así descubro que algunos personajes se revelan desde las primeras líneas y otros se van construyendo a lo largo del texto, a través de sus palabras, de las de sus amigos, adversarios o del narrador.

2. Marco teórico y conceptual

En este capítulo se estudian dos conceptos básicos para el desarrollo de este trabajo: el personaje y la fórmula. Del primero, se repasan algunas consideraciones que se han hecho de éste a través del tiempo y se define la teoría que se usa para el análisis de los personajes femeninos de los libros seleccionados. Del segundo, el concepto que para muchos autores se encuentra en un nivel inferior del motivo literario; aunque para otros es igual de importante porque detonará las acciones.

2. 1 Los personajes

Muchas han sido las clasificaciones de los personajes en distintas teorías que han tratado de delimitarlo: la que los separa en redondos y planos de acuerdo a su profundidad psicológica;⁶ la que los organiza por su “esfera de acción”;⁷ la que los llama actantes y los organiza en grupos binarios;⁸ la que distingue entre personaje y actor,⁹ etc. El problema para la definición de este elemento básico de la narrativa se encuentra en que, como dice Mieke Bal, “los personajes se parecen a la gente. La literatura se escribe por, para y sobre la gente [...] El hecho de que nadie haya tenido todavía éxito en la elaboración de una teoría completa y coherente del personaje se debe, con toda probabilidad, precisamente a este aspecto humano”.¹⁰ Mientras se esperan herramientas de análisis que afronten dichas dificultades, se parte de las existentes para la elaboración de este estudio.

Desde una perspectiva histórica, como dice Álamo Felices, antes del Romanticismo la confección de los personajes partía de un “modelo fijo y general que tenía en la descripción física

⁶ Edward Morgan Foster, *Aspectos de la novela*. Trad. G. Lorenzo, Madrid: Debate, 1983.

⁷ Vladimir Prop, *Morfología del cuento*. Trad. F. Díez del Corral, Madrid: Akal, 1985.

⁸ Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971.

⁹ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990, 87.

¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

(*prosopografía*) y en la psicológico-moral (*etopeya*) sus constituyentes básicos. Ambos métodos se ampliaban con una configuración y contextualización espacial referente a sus orígenes genealógico-familiares y a la geografía de la acción en la que se enmarcaba la historia”.¹¹ Luego, durante dicho periodo se agregó a la caracterización del personaje una “base psicológica, fantástica y sentimental”.¹² Más adelante, con el Realismo y el Naturalismo se agregó la descripción exhaustiva.¹³

En lo que respecta a la construcción de los personajes femeninos en los relatos caballerescos breves, objeto de esta tesis, ha sido Lucila Lobato quien más profundamente la ha estudiado. Según su investigación, existen tres ámbitos que determinan las características de la amiga del caballero: “el histórico-social para considerarla "dama"; el cultural para convertirla en "señora" y el literario para transformarla en "amiga" del caballero”. Del primero, se desprenden características como “la posición social y el linaje, la sujeción, la vulnerabilidad y la devoción religiosa”; del segundo “la belleza, la cortesía y la autoridad sobre el caballero”; del último, “el amor hacia el caballero, el impulso para que él se perfeccione mediante la realización de ciertas acciones y las reacciones específicas por él (la contemplación, el miedo y la duda)”.¹⁴

De acuerdo con la teoría de Bal, existen datos dentro de la obra que contribuyen a la creación de la imagen de un personaje, como son el marco de referencia (que sean personajes históricos, legendarios, míticos o alegóricos), los datos de identidad (género, nombre); la

¹¹ Francisco Álamo Felices, “La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas”, *Revista Signa* 15, 2006, p. 192.

¹² *Id.*

¹³ *Id.*

¹⁴ Lucila Lobato Osorio, “Más allá de la efigie: características de la amiga del caballero”. *Revista Digital Universitaria*, 16, 8, 2015, disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.16/num8/art61/#> [fecha de consulta 15 de diciembre de 2016]. A lo largo de nuestro trabajo, haremos referencias continuas al libro *Entre el amor y la proeza. La amiga en las historias caballerescas del siglo XVI*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2016, proyecto en el que Lobato amplía la investigación sobre los personajes femeninos, y sus ámbitos de influencia, en seis relatos caballerescos breves. (En adelante, me refiero a esta obra sólo como *Entre el amor y la proeza*).

descripción del exterior de un personaje; la profesión o el género literario, que crean una expectativa en el lector.¹⁵ Por otra parte, existen principios como la repetición, la acumulación, la relación con otros personajes –similitudes y contrastes– y las transformaciones que contribuyen en la construcción de su imagen.¹⁶ Un paso más en la investigación del personaje –según Bal– es examinar las conexiones existentes entre diversas características. Por ejemplo, si el sexo se relaciona con alguna posición ideológica concreta.¹⁷

En muchas novelas del XVII y del XVIII se puede discernir una clara conexión entre el sexo masculino y la ideología militarista. No hay, sin embargo, ninguna conexión en el mismo corpus entre el sexo femenino y una actitud pacifista. En los personajes femeninos, el eje militarismo-pacifismo queda, por lo tanto, sin marcar. La cuestión que surge en relación con esto sería si el hecho de que un cierto personaje o grupo de personajes (por ejemplo, todas las personas con un mismo papel) que no están marcados en un cierto eje tiene o no algún significado. No tiene por qué, desde mi punto de vista, ser significativo, pero tampoco tiene por qué ser inexpresivo. El hecho de que en las novelas del siglo XVII las mujeres no tomaran un claro partido a favor o en contra de la guerra se puede ciertamente considerar significativo: indica algo sobre su (falta de) posición social.¹⁸

Para completar el estudio de la construcción del personaje se pueden contrastar la descripción del personaje con las funciones que ejecuta en una serie de acontecimientos “¿Qué clases de acciones ejecuta un personaje y qué papel juega en la fábula?”¹⁹ Se aplicarán estos conceptos de la teoría de Bal al análisis de los personajes femeninos en algunos relatos caballerescos para determinar cómo se configuran y cuál es la importancia de éstos en las obras. Esta teoría proporcionará una visión completa de éstos y, en su caso, ayudará a determinar los posibles patrones de su construcción.

¹⁵ Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 90-93.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 93-94.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 95-96.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹ *Id.*

2.2 2 Las fórmulas

Dentro de los estudios narratológicos, Diego Catalán afirma que es posible que existan “expresiones lexicalizadas, formularias” en los distintos niveles del relato “hay fórmulas que pertenecen al plano del discurso, esto es, que se utilizan como significantes de unidades informativas de intriga, y hay fórmulas de intriga, esto es, motivos tópicos, mediante los cuales se expresan artísticamente las secuencias de la fábula.”²⁰ El teórico propone así que las primeras son meramente descriptivas; mientras que las segundas forman parte de estructura de la fábula.

En opinión de Aurelio González, las fórmulas “pueden ser fácilmente frases hipercodificadas y recurrentes, y esta estabilidad formal ha propiciado que se les atribuya el valor de motivo, en el sentido de <<elemento fijo recurrente>>, quitando así al concepto su valor funcional.”²¹ Por otra parte, Cacho Blecua define a la fórmula como “un grupo de palabras empleado para expresar una determinada idea.”²² Según lo cual para determinar si unas expresiones son fórmulas o no, tendrán que tener el mismo significado y se podrán intercambiar. Se parte de esta definición y del factor de recurrencia para la identificación de las fórmulas.

En este terreno, busco en estos textos las fórmulas que se utilizan cuando se describe a los personajes femeninos, ya sea otros personajes o el narrador, para descubrir las metáforas, repeticiones, calificativos, etc., que están alrededor de la dama, doncella o hada,²³ porque, como propone Cacho Blecua, las fórmulas pueden “no estar vacías de contenido por más que su

²⁰ Diego Catalán, “Sobre el lenguaje poético del romancero. La fórmula como tropo”, *Ínsula. Las voces del Romancero*, 567 (Marzo), 1994, p. 26.

²¹ Aurelio González, “El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional”, (Tesis doctoral), México: Colegio de México, 1990, p. 233.

²² Cacho Blecua, “Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: La memoria de Román Ramírez”, en *Libros de caballerías de ‘Amadís’ al ‘Quijote’. Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, p. 38.

²³ Marta Haro Cortés realiza una tipología de los personajes femeninos en los libros de caballerías (en especial del *Amadís de Gaula*) con base en la función narrativa. Véase “La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y origen de la novela*. Valencia: Universitat de València, 1998, pp. 181-217.

reiteración nos haga pensar lo contrario."²⁴ En estos textos aparecen para construir a la dama como la más hermosa, alta y noble y, en consecuencia, para posibilitar el avance narrativo.

²⁴ Cacho Blecua, *art. cit.*, p. 41.

3. Marco histórico y literario

Además de los conceptos mencionados, es necesario revisar el término ideología y su relación con la literatura. El lenguaje al ser una construcción social refleja los contextos históricos, filosóficos, culturales, políticos y sociales del ser humano; por ello la literatura, al ser una expresión que se produce a través del lenguaje, conlleva la misma carga. En este apartado, también, se hace una breve revisión del origen de las obras del *corpus*, igualmente, se realiza el repaso argumental de los textos.

3.1 La ideología

Antes de avanzar en este trabajo es preciso hacer algunas aclaraciones sobre el término “ideología”. Lillian von der Walde afirma que la ideología oficial es “el código normativo imperante, cuyo objeto es la preservación de un determinado orden en el mundo”;²⁵ por consiguiente, con el término “construcción ideológica” me refiero a la elaboración de los personajes y de sus acciones con la intención precisa de mantener ese orden, de difundir una carga de valores sociales, ideas, creencias, sentimientos o representaciones, es decir, el personaje se fabrica con un material llamado ideología.

El hombre es un ser social y como tal debe asumir que existen roles que tendrá que desempeñar y un lenguaje y símbolos que habrá de compartir con su colectivo. Como sociedad se comparte el lenguaje, el mito, el arte y la religión, y no es un secreto que cada uno de ellos se conforma de símbolos.²⁶ La ideología se define como una visión colectiva del mundo y para que sea reconocida así, debe ser compartida entre un gran número de personas.

²⁵ Lillian von der Walde Moheno, “Amor cortés y cultura oficial en Juan de Flores”, en Concepción Company (Ed.) *Heterodoxia y ortodoxia Medieval. Actas de las Segundas Jornadas Medievales*. México: UNAM, 1992, p. 21.

²⁶ Ernest Cassirer, *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 26.

Según Voloshinov “la palabra es el fenómeno ideológico por excelencia”,²⁷ es a través de ella como el hombre se comunica y, al hacerlo, aun de forma inconsciente, transmite una posición ideológica. Así pues, la “palabra presenta la materia más reveladora de las formas ideológicas generales básicas de la comunicación semiótica.”²⁸ Al analizar la palabra, podremos descubrir los valores culturales de una época; por ello, en este trabajo se estudian las ‘fórmulas’ que se utilizan para la descripción de los personajes femeninos.

El estudio del lenguaje ha sido siempre un instrumento valioso y productivo para describir los procesos sociales. Por medio de éste es posible conocer y entender aspectos del comportamiento y la estructura de sociedades presentes y pasadas. Son sobrados los ejemplos de procesos, fenómenos y prácticas sociales reflejados, expresados y, aun, promovidos desde el lenguaje. Durante algún tiempo se ha estudiado el llamado sexismo lingüístico del español y sus hablantes. Esto es, cuando un hablante emite un mensaje que, debido a su forma (es decir, debido a las palabras escogidas o al modo de ordenarlas) y no a su fondo, resulta discriminatorio. Por el contrario, cuando la discriminación se debe al fondo del mensaje y no a su forma, se incurre en sexismo social.²⁹

Cabe recordar que los textos del *corpus* pertenecen al siglo XVI y que estos conceptos sociológicos son contemporáneos, lo cual implica riesgos de caer en anacronismos; sin embargo, es posible sacar alguna información provechosa para el objetivo de esta tesis. Sin aplicar la terminología moderna, podemos notar las diferencias en el trato de los personajes femeninos y masculinos. Así pues, se encontró que en nuestros textos la mayor parte de los ejemplos de ‘diferencias’ serán del tipo ‘social’; por ejemplo, en *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* encontramos este fragmento: “Y en este tiempo murió el emperador de Roma y no

²⁷ Voloshinov, *op. cit.*, p. 24.

²⁸ *Ibid.*, p. 25.

²⁹ Álvaro García Meserguer, *¿Es sexista la lengua española?* 2ª ed., Barcelona: Paidós, 1996, pp. 15-22.

quedó en el imperio heredero ninguno que de buen derecho le viniese salvo a Blancaflor, que era hija de micer Persio [...] y por ser mujer Blancaflor no la querían rescibir algunos del imperio por señora [...]”³⁰ No hay ninguna marca distinción lingüística en él, sin embargo en el fondo hay una ideología que determina que la mujer no sea aceptada como gobernante legítima.

Otra forma de advertir esos contrastes está en la construcción de estereotipos al asociar, por ejemplo, mujer-belleza, varón-fuerza, mujer-debilidad, etc.³¹ Algo que también se presenta con frecuencia en estos relatos caballerescos breves como se aprecia en los siguientes fragmentos: “Con esto la fuerza sentí crecer en extremo grado y perder el *natural temor de las mujeres*”;³² “E luego quiso el rey probar las fuerças della por saber *si la flaqueza de las mujeres era en esta según en otras suele ser.*”³³

Ejemplos de este tipo se pueden encontrar con bastante frecuencia en los textos que se analizan en este trabajo, como el uso de palabras como “baja”, “débil” y “flaca” para referirse a las mujeres, en contraste con palabras tales como “largo”, “fuerte” y “varonil” para referirse a los caballeros. Por otra parte, un hablante cae en la parcialidad sintáctica cuando en su discurso construye oraciones que destacan o demeritan tanto la presencia y acciones, como los valores y roles sociales de determinados actores a partir o a causa de su género,³⁴ la estereotipación es un ejemplo. Una muestra de estas diferencias en el nivel sintáctico lo encontramos en lo que dice el emperador al encontrar a la Reina Sebilla con el enano: “¡Maldita sea la hora en que [Ella] nació!” (423) En comparación de lo que se lee en la versión neerlandesa: “¡Maldita sea la hora en que

³⁰ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, p. 179.

³¹ Álvaro García Meserguer, *op. cit.* p. 56.

³² *La Poncella de Francia*, p. 360. Las cursivas son mías.

³³ *Ibid.*, p. 361.

³⁴ Álvaro García Meserguer, *op. cit.*, p. 56.

nací!”.³⁵ Por las razones que sean hay una gran diferencia en el lenguaje del personaje afectado y eso podría ser el tema de otro trabajo.

Es por lo anterior que al analizar el lenguaje se puede encontrar muchos indicios de la ideología de una época o lugar, porque “a través del lenguaje canalizamos los prejuicios, y es de sobra conocida la tendencia de algunos términos a significar negativamente en femenino lo que es neutro, o incluso positivo, en masculino.”³⁶ Por eso las representaciones de la realidad dentro de lo literario no dependen únicamente del autor y “de sus gustos personales, sino de las preferencias sociales y las configuraciones ideológicas del sistema en que actúa.”³⁷ Detrás de las palabras o más allá de ellas existe una motivación, una intención o una idea, por ello lo que en este trabajo es busca reunir a través de los temas y, específicamente, al nivel de las fórmulas, las palabras utilizadas para referirse a los personajes femeninos y a través de ellas la ideología subyacente.

3.2 Los relatos caballerescos breves del siglo XVI

La imprenta es un factor determinante para la popularidad de los relatos caballerescos breves durante el siglo XVI, lo que explica las diversas reimpresiones que tuvieron. La heterogeneidad de temas, de personajes, de fuentes, etc. hicieron imposible, en un principio su clasificación. Nieves Baranda y Víctor Infantes han propuesto las características que comparten estos textos y que hacen posible considerarlas como un género. En primer lugar sitúan esa popularidad que vivieron durante el siglo XVI por lo que se convirtieron “en textos literarios codificados que vivieron en ediciones para un público interesado en su conocimiento efectivo; pasaron a formar parte de un *género*

³⁵ María José Calvo González, “Parte V. Análisis comparativo- Sebilla y Sibilla”, en *Novelas caballerescas en castellano y en Neerlandés de finales de la Edad Media: Contexto Histórico- Cultural y análisis comparativo*. (Memoria para optar al grado de doctor). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 133.

³⁶ María José Gómez Sánchez-Romate, “Mujeres cotidianas en Berceo”. *Medievalia*, 10 (Abril), 1992, p. 6.

³⁷ Connie L. Scarborough, “Las voces de las mujeres en las cantigas de Santa María de Alfonso X”, en Juan Villegas (ed.) *La mujer y sus representación en las literaturas hispánicas*. California: Universidad de California, 1994, p. 16.

editorial, después de haber sido *prototipos* literarios poco definidos.”³⁸ En segundo lugar está el origen medieval y su reactualización para la época de la imprenta.³⁹

En lo que toca a las características estructurales del texto, Baranda e Infantes consideran que:

En general presenta un héroe como elemento central del relato, el cual se identifica en muchas ocasiones con un caballero creado según modelos literarios preexistentes; esta personificación remite a pautas de comportamiento y actuación que marcan su caracterización básica y lo identifican con los tópicos habituales de un origen noble y su correspondiente mentalidad idealizada. Existe, asimismo, la presencia de dos héroes emparejados que podemos observar en algunos textos y que denominamos ‘relatos geminados’, como prototipo de una narración bipolarizada en torno a dos acciones personales y estructuralmente coincidentes; cuando el héroe es un personaje femenino se caracteriza porque desarrolla comportamientos típicamente masculinos, caso de la Poncella de Francia y también de la Doncella Teodor.⁴⁰

Además de esto, aparecen elementos folclóricos de diferentes tradiciones, escenarios lejanos y motivos maravillosos y mágicos que se convertirán en un elemento atractivo para los lectores.

No es extraño encontrar, sobre todo en las versiones codificadas, “elementos religiosos y morales que derivan en una defensa católica y de este modo ofrezcan una justificación ética a la conclusión de la obra.”⁴¹ Esto se verá muy claramente en los textos que conforman el *corpus* de estudio, puesto que en la mayoría de ellos se recurre al matrimonio para institucionalizar las relaciones amorosas de los personajes, aunque en el fondo hay razones económicas, políticas y sociales.

Por otra parte, la brevedad de estas obras determinaba la linealidad de su argumento frente al juego de ‘entrelazamiento’ de los libros de caballerías. Además se trata de textos anónimos provenientes de obras que también lo eran.⁴² Estos son los rasgos generales que comparten estos textos, aunque cada uno tendrá sus propias particularidades temáticas o estructurales y “van a

³⁸ Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular de la Edad Media. La doncella Teodor. Flores y Blancaflor. Paris y Viana*. Madrid: Akal, 1995, p. 6.

³⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁴¹ *Ibid.*, p. 10

⁴² *Id.*

presentarse como unidades literarias que buscan desde la ficción medieval su participación en el espacio editorial del Renacimiento.”⁴³

Fue a partir de siglo XIX cuando la crítica se interesó por estos textos, aunque no se consideraban un género. Pascual Gayangos los incluyó en el apartado “Historias y novelas caballerescas” de sus *Libros de caballerías*. Son sólo mencionadas en el libro de Amador de los Ríos en 1863, *Historia crítica de la literatura española*. Marcelino Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela* clasifica estas obras de acuerdo con la temática. En 1953, Pedro Bohigas organiza estas historias con base en su procedencia común, algunos como traducción de antiguos poemas franceses y otros como versiones occidentales de cuentos orientales.⁴⁴ El estudio de Daniel Eisenberg en 1974 fue determinante para la investigación de estas obras, ya que “al dejarlas fuera de su estudio, principalmente por sus orígenes, y llamándolas ‘chivalric tales’⁴⁵ propició su análisis agrupando estas historias por la extensión y no por la temática.⁴⁶ Nieves Baranda y Víctor Infantes han estudiado estos textos como un género independiente con características literarias y materiales comunes.

3.3 Los textos del corpus

El *corpus* de este proyecto lo comprenden *El libro del conde Partinuplés*, *La historia de la Reina Sebilla*, *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, *La historia de la linda Magalona*, *La poncella de Francia*, *La historia de Clamades y Clarmonda* y *La historia de Paris y Viana*. La selección de estas obras fue determinada por la variedad de los personajes femeninos que presentan

⁴³ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁴⁵ Lucila Lobato, “Caracterización del caballero en cinco relatos caballerescos del siglo XVI: *Oliveros de Castilla* y *Artús d’ algarbe*, *El rey Canamor*, *Paris y Viana*, *Enrique hijo de Oliva* y *La poncella de Francia*” (Tesis de doctorado), México: UNAM, 2006, pp. 213-214.

⁴⁶ *Id.*

(doncellas, damas y hadas) y por el interés que suscitó la búsqueda de patrones en sus mecanismos de construcción. Además de esto, se trata de textos que tuvieron su origen en una sociedad medieval y que fueron refundidos durante el Renacimiento, lo que los hace muy interesantes en el aspecto ideológico. A continuación se presentan los datos sobre el origen, la refundición y el resumen argumental de cada una de ellos.

El libro del conde Partinuplés

Fue clasificado por Marcelino Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela* dentro del Ciclo Troyano en España. El origen de esta obra se remonta al siglo XII, con el *Roman de Parténopeu de Blois*. Además considera que está basada directamente en el relato de “Amor y Psiquis” de las *Metamorfosis* de Apuleyo.⁴⁷ La historia gozó de gran popularidad como lo demuestra el hecho de que “desde el año 1497 hasta el 1643 se publicaron en España más de diez ediciones de la novela.”⁴⁸ Es uno de los relatos que presenta más cercanía con la novela bizantina porque contiene varios elementos orientales. Cuenta que la emperatriz Melior cumplió diez años y su padre estaba a punto de morir, por eso formó un concilio de reyes para que le buscaran un marido. Los tutores deciden dejarla buscar libremente a su esposo, pero le dan como plazo dos años. Si al cumplirse el plazo no ha encontrado al hombre indicado, entonces ellos la casarán con quien así lo decidan. Melior manda a buscar al doncel más hermoso del mundo, que resulta ser el conde Partinuplés, y cuando lo encuentran va por él y, por medio de encantamientos, lo lleva a su palacio. Ahí le cuenta quién es y cuál es su situación, entonces le hace prometer que no le verá el rostro hasta que hayan pasado

⁴⁷ Enrique Balmaseda Maestu, “Motivos folklóricos en la estructura del conde Partinuplés”. *Berceo*, 114-115, Logroño, 1988, p. 8.

⁴⁸ Alba Urban Baños, “El yugo de Himeneo: obligación, elección y desenlace en *El conde Partinuplés* de Ana Caro”, en Elisa García-Lara y Antonio Serrano (coords.), *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011, p. 399.

dos años, luego de lo cual se convertirá en su marido oficialmente y reinará junto a ella. El conde no cumple su promesa debido a los malos consejos de su madre por lo que Partinuplés es condenado a muerte por Melior, pero su hermana Urracla interviene y ayuda a escapar a su cuñado. Éste se va a hacer penitencia a Cerdeña hasta que es encontrado de nuevo por Urracla, después de casi dos años, entonces lo ayuda para que participe en el torneo que organizaron los tutores de Melior, en donde el ganador obtendría su mano. Así que Partinuplés compite, gana el torneo y recupera el amor de su amada.

La historia de la Reina Sebilla

Los orígenes de este relato se remontan a una canción de gesta francesa, titulada *Chanson de Sebille*. En castellano existe un manuscrito del siglo XV que se conserva en El Escorial titulado *Noble cuento del emperador Carlos Maynes y de la buena emperatrís su mugier*.⁴⁹ El libro cuenta la travesía de la Reina Sebilla al ser desterrada del lado de su marido, por culpa de un enano malvado y otros hombres traidores. Tras escapar de las manos de Macaire, quien pretendía deshonorarla, con la ayuda del buen Auberin, la reina encontrará en el camino a Baruquel, un campesino que se ofrece a llevarla hasta Constantinopla para que su padre el emperador la restituya al lado del rey Carlos de Francia. Durante el viaje dará a luz al infante LuIs y permanecerá doce años en cama hasta que se siente con ánimo de seguir adelante. Una vez que llegan con el emperador, organizan el ejército que habrá de enfrentar al rey Carlos si éste no aceptaba de buena manera a su mujer. Al final, el rey recibe a la reina y se celebra la boda de su hijo LuIs.

⁴⁹ Nieves Baranda. "Introducción" en *op. cit.*, p. L.

La Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor (Floire et Blancheflor)

Es la obra más antigua de este tipo dentro de la literatura francesa, fue compuesta alrededor de 1147 o 1150.⁵⁰ La crítica no se ha puesto de acuerdo sobre las fuentes de este texto, algunos consideran que proviene de la literatura española, clásica y bíblica, persa, bizantina o árabe, teoría que cuenta mayor apoyo, en la actualidad por la cercanía con los cuentos de *Las mil y un noches* y en particular con *Nima y Num*.⁵¹ De esta obra existían dos versiones, una larga, a la que llaman aristocrática, y una corta conocida como “popular”, la cual proviene del *roman*.⁵² La primera edición en castellano data de 1512 de Alcalá de Henares por Arnao Guillén.

El argumento reside en la historia de dos enamorados, el hijo de un rey moro y la hija de una noble cristiana cautiva. Los padres de él no están de acuerdo en ese amor, así que envían lejos a Flores y a Blancaflor la venden como esclava. El joven va a buscarla hasta Babilonia, en donde luego de ganarse al guardián y entrar al cuarto de Blancaflor es descubierto por el rey, éste los condena a muerte, pero luego de saber quiénes son les perdona la vida y los libera. Los enamorados regresan al reino en donde Flores y su familia se convertirán al cristianismo.

*Historia de la linda Magalona, fija del rey de Nápoles, y del muy esforzado caballero Pierres de Provença, fijo del conde de Provença, y de las fortunas y trabajos que pasaron*⁵³

La primera edición en castellano se publicó en Sevilla en 1519 en los talleres de Jacobo Cromberger. Está basada en un texto francés en prosa, del siglo XV, *Istoyre de Pierre de Provence et de la belle Maguelone*, el cual por su parte se inspiró en el *roman* de Jean Renart *L'Escoufle* del

⁵⁰ Para un estado de la cuestión completo sobre este relato remito al lector al excelente artículo de Nieves Baranda. “Los problemas de la historia medieval de *Flores y Blancaflor*”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 10, 1991, p. 21.

⁵¹ *Ibid.*, p. 22-23 y Nieves Baranda y Víctor Infantes, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁵² Nieves Baranda y Víctor Infantes, *op. cit.*, p. 21.

⁵³ En adelante, me refiero a ella como *La historia de la linda Magalona*.

siglo XII.⁵⁴ El argumento de esta historia trata acerca del amor entre Magalona, hija del rey de Nápoles, y el caballero Pierres. Un día Pierres, enamorado de oídas de su dama, decide ir a su corte para participar en los torneos y conquistar honor. En cuanto Magalona lo ve en el campo de batalla se enamora. Durante un tiempo permanece de incógnito en la corte combatiendo con el nombre de Caballero de las Llaves. Tiempo después, con ayuda del ama de Magalona conciertan visitas a escondidas. Hasta que un día Pierres, sintiendo nostalgia de su familia, solicita permiso a su dama para volver a su casa por un tiempo. Magalona le pide que la lleve con él puesto que su padre la quería casar con otro. Así que escapan, pero a la mitad del camino se separan. Magalona llega disfrazada de peregrina a Roma y ahí se establece, funda un hospital para servir a los pobres y una iglesia en honor a su amado. Mientras que Pierres va de naufragio en naufragio hasta que, también, llega a Roma y se reencuentra con su enamorada. La historia termina con la boda de los protagonistas.

*La poncella de Francia y de sus grandes fechos en armas, sacados en suma de la crónica real por un embiado por embaxador caballero discreto, de Castilla a Francia por los serenísimos reyes don Fernando y doña Isabel, a quien la presente se dirige*⁵⁵

La primera edición castellana es una de Sevilla de 1520, hecha por Jacobo Cromberger. El relato habla sobre la vida de Juana de Arco, aunque se desconoce la fecha de traducción. Nieves Baranda la considera “un original de nuestras letras”.⁵⁶ La historia trata acerca de cómo una pastora sueña que el reino de Francia será salvado por su mano, así que viaja a la corte y se convierte en capitán del ejército francés que lucha contra los ingleses. Se narran varias batallas en las que la doncella además de demostrar su valor en el campo de batalla demostrará ser una gran estratega.

⁵⁴ Nieves Baranda, “Introducción”. En *Historias caballerescas del siglo XVI*. t. II, p. XXXI.

⁵⁵ En adelante, me refiero a ella como *La Poncella de Francia*.

⁵⁶ Nieves Baranda, “Introducción”. En *op. cit.*, p. XXXIII.

*La historia del muy valiente y esforçado caballero Clamades, hijo del rey de Castilla, e de la linda Clarmonda, hija del rey de Tuscana*⁵⁷

Existe una versión del *roman* francés titulada *Cléomades* de Adenet le Roi del siglo XIII y otra en prosa que data del siglo XIV *Le libre de Clemedes fils du roy d'Éspaigne et la belle Clermonde, fille du roy Carnuat*. La primera impresión en español apareció en Burgos en el año de 1521.⁵⁸ El argumento de este relato es el siguiente: Clamades al subir a un caballo de madera que le obsequiaron a su padre, sale volando sin saber cómo controlarlo, cuando lo descubre llega a un palacio y al entrar por error en la recámara de Clarmonda se enamora de ella y ella de él, aunque no inmediatamente. Huye de ahí al ser descubierto por el padre de la muchacha; sin embargo regresa a visitarla y termina llevándola con él porque ésta no está conforme con el matrimonio que su padre ha planeado para ella. En una huerta, antes de llegar a Sevilla, Clamades deja a Clarmonda para ir a hacer preparativos y que todos le den la bienvenida; sin embargo, al estar sola llegó el rey Cropardo y se la llevó. Así comienza la búsqueda de su amada, mientras que Clarmonda es llevada a la corte de Meniadus en donde muere su captor y es requerida en amores por su huésped. Clarmonda simula que ha perdido la razón para no aceptar el matrimonio con Meniadus. Clamades llega y finge ser un médico que va a curar a la enferma, para ello debe subir al caballo de madera, así se lo permite el rey y una vez arriba gira la palanca que hace que el caballo vuele, levanta el vuelo y escapan de ahí. La obra termina con su recibimiento en Sevilla y la boda de los protagonistas.

⁵⁷ En adelante, me refiero a ella como *La historia de Clamades y Clarmonda*.

⁵⁸ Nieves Baranda y Víctor Infantes, *op. cit.*

*La historia del noble cavallero Paris y de la hermosa donzella Viana*⁵⁹

Los orígenes de este texto se remontan al año 1432. Existen dos versiones de esta historia, una breve y otra extensa. Se cree que el modelo más directo proviene de la versión corta, la *Histoire du tres vaillant chevalier Paris et de la belle Viene, fille du Dauphin*.⁶⁰ La única edición en castellano fue impresa en Burgos en 1524 por Alonso Melgar.

La historia cuenta los amores entre Viana, hija del Dolfín de Francia, y París, hijo de un caballero de la baja nobleza. Éste participa en torneos para defender la belleza de su dama, sin revelar su amor porque está consciente de que se trata de una relación entre desiguales. Cuando es descubierto por Viana se declaran su amor y ésta le solicita a París que la pida en matrimonio. Cuando la petición es rechazada, deciden escapar, pero las circunstancias los obligan a separarse y Viana regresa al lado de sus padres; mientras que París se dirige a Italia y de ahí hacia el cercano Oriente. En tanto, Viana se niega a aceptar el matrimonio que su padre había arreglado para ella, por lo que es encerrada en una bóveda subterránea que éste mandó construir. Así pasa el tiempo y un día, cuando el Dolfín viaja al Oriente es hecho prisionero, sin embargo con la ayuda de París, quien le oculta su identidad, escapa. Cuando regresa a Francia quiere agradecer a su salvador entregándole la mano de su hija, ésta se niega al principio, pero cuando reconoce a París, acepta; con lo que la obra termina con el casamiento de la pareja de enamorados.

⁵⁹ En adelante, me refiero a ella como *La historia de Paris y Viana*.

⁶⁰ Nieves Baranda y Víctor Infantes, *op. cit.*, pp. 31-32.

4. Caracterización de los personajes femeninos en siete relatos caballerescos breves del Siglo XVI

Las técnicas (fórmulas y descripciones) y los temas que configuran los personajes femeninos son el centro de este capítulo. La primera característica de estas mujeres es la belleza, aspecto que motiva las acciones de las historias y posibilita la existencia de los temas del amor, el matrimonio y la castidad. Una técnica utilizada en estos textos, para conformar el aspecto físico de los personajes, es el uso de “fórmulas” que, a partir de la repetición, informan de la lindeza extraordinaria de estas mujeres. La cual es capaz de lanzar a los caballeros a batallar por ellas o que es culpable de que, por poseerla, la dama tenga que sufrir de continuos raptos u otros tipos de desgracias. Los temas y motivos, por su parte, conforman las distintas características de estos personajes; algunos como “la castidad” se utilizan para apuntar el carácter fuerte de la doncella o ratifican la honestidad del amor entre los enamorados. El estudio de éstos permite entender qué tienen en común y qué los hace diferentes.

4.1 Técnicas de caracterización

En estos relatos, la apariencia y el carácter de los personajes femeninos se construyen por medio de dos recursos; en primer lugar, las fórmulas que, a fuerza de la repetición, acentúan las características físicas de éstos; el segundo, las descripciones que, como se verá, responden a modelos preestablecidos por la tradición literaria. Las fórmulas atraviesan dos de los tres ejes de la configuración de la “amiga”, propuestos por Lobato,⁶¹ puesto que del ámbito social aparecen las que aluden al linaje y posición social y la vulnerabilidad; del ámbito cultural surge: la belleza y la cortesía. Se han dividido las fórmulas en dos tipos: las de tono positivo y las de tono negativo. A su vez, dentro de las positivas se pueden identificar tres clases: las que se refieren al aspecto físico,

⁶¹ Lucila Lobato Osorio, *Entre el amor y la proeza*, pp. 53-206.

las relativas al carácter y las que indican el estamento de la dama.⁶² El análisis de las fórmulas que sirven para caracterizarla es el siguiente punto.

4.1.1 Belleza de la mujer [a través de las fórmulas]

Las fórmulas de tono positivo se encuentran en mayor número que las de tono negativo y dentro de las primeras sobresalen las que se refieren a la belleza física. Según Lobato, un rasgo indispensable en la caracterización de los personajes femeninos de estos relatos es la belleza.⁶³ Para destacar este aspecto se usan hipérboles que acentúan la fama que ha logrado la mujer por ser hermosa; así se encuentran fórmulas como las siguientes: **“la más hermosa dueña del mundo”**, **“en toda Francia y Inglaterra era muy nombrada su belleza”**, **“que la belleza de la señora Viana era tan hermosa, que en el mundo no avía su par”**, **“la más hermosa doncella del mundo”**,⁶⁴ **“era tanta su belleza y su gentileza y gracia, que no se hallaba en todo el imperio otra tal”**,⁶⁵ **“que en el mundo no avía más hermosa dama”**, **“avéis ganado la más hermosa dama del mundo”**,⁶⁶ **“ca ella era la más hermosa, y más graciosa y del mejor y más gentil gesto que podía aver donzella en todo el mundo”**,⁶⁷ **“que bien parecía la más bella cosa del mundo”**, **“la otra es una hija, la más hermosa dueña del mundo”**.⁶⁸ Destaca la idea de que ya sea en Francia, en Inglaterra, en el Imperio o en el mundo no hay otra más hermosa, por eso muchas veces este

⁶² La construcción de la figura femenina en otros textos de la época sigue patrones parecidos, así se puede comprobar en el estudio sobre los cancioneros del siglo XV de Teresa Irastortza, el cual explica que “Una de las características fundamentales de la mujer para los poetas de los cancioneros es la belleza inigualable de la amada, que abarca los ámbitos físico, social y moral. Y aunque la causa aparente que motiva el amor es la belleza física, el linaje noble y la virtud son, asimismo, condiciones indispensables y con frecuencia subrayadas”. Véase “La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV”. *Anales de Literatura Española*. 5, 1986-1987, p. 194.

⁶³ Lucila Lobato Osorio, *Entre el amor y la proeza*, pp. 116-121.

⁶⁴ *La historia de Paris y Viana*, pp. 455, 670, 675, 676. Todas las negritas son mías en este y los ejemplos siguientes.

⁶⁵ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, en *op. cit.*, p. 127.

⁶⁶ *La historia de la linda Magalona*, pp. 293, 303, 305.

⁶⁷ *La historia de Clamades y Clarmonda*, p. 626.

⁶⁸ *La historia de la Reina de Sevilla*, pp. 420, 455.

tipo de fórmulas son parte de otro motivo: el amor de oídas, ya que a oídos del joven llega la noticia de la existencia de esa mujer. Esta fama por la belleza es la razón por la cual el caballero sale en busca de victorias que lo hagan digno de ésta. De esta forma, la mujer más hermosa del mundo es el complemento perfecto para el mejor caballero del mundo. Al respecto, George Duby afirma que los “jóvenes y caballeros son todos los personajes heroicos cuyas hazañas celebran los novelistas, así como las figuras femeninas que los rodean sólo aparecen allí para revalorizar mejor a estos hombres, para realzar sus cualidades viriles.”⁶⁹ Generalmente se enamoran de ellas porque les ha llegado noticia de su gran belleza, de ahí que las damas siempre sean descritas como las más hermosas de cuantas existen.⁷⁰

Retomando las fórmulas que exaltan la belleza física, se puede observar que predomina el uso de la hipérbole que destaca la hermosura del personaje femenino. Todo con la finalidad de que quede claro que no se trata de cualquier mujer, sino de la mejor, la que puede ser merecedora del amor del caballero, como se aprecia en las siguientes: **“en beldad y gracias a todas las damas de su tiempo excedía”**,⁷¹ **“una doncella, la más hermosa que hombre pueda mirar con los ojos”**, **“se maravillaban mucho de su gran hermosura”**,⁷² **“e vista la gran belleza suya”**, **“la doncella que está juzgada por más hermosa”**,⁷³ **“tan hermosa dueña por mujer”**, **“que era la más hermosa dueña que nunca viera”**,⁷⁴ **“tanta hermosura”**, **“la soberana hermosura de su dama”**,⁷⁵ **“era de tanta belleza y hermosura”**, **“mucho bella”**, **“crescía y multiplicava en muy grande y alta belleza. [...] era tenuta por gran maravilla la su hermosura”**, **“la su grande hermosura”**,

⁶⁹ George Duby, “El modelo cortés”. En *Historia de las mujeres*. Madrid: Santillana, tomo 3, 1992, p. 304.

⁷⁰ El motivo del amor de oídas (*ex auditu*) ha sido estudiado por Domingo Ynduráin, “Enamorarse de oías”, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra, 1998, 2, pp. 589-608. Según el cual el amor nace, en principio, de la fama antes que del oído, porque este sentido es la puerta al conocimiento intelectual.”, p. 518.

⁷¹ *La Poncella de Francia*, pp. 353.

⁷² *La historia de Clamades y Clarmonda*, p. 640.

⁷³ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, pp. 164, 169.

⁷⁴ *La historia de la Reina de Sevilla*, pp. 434, 454.

⁷⁵ *La historia de la linda Magalona*, pp. 344, 308, 318.

“resplandecía de mucha belleza, así que todos estaban maravillados de su gran hermosura”.⁷⁶

Predominan los adjetivos **más, tanta, gran, grande, alta y mucha**, acompañados de los sustantivos **belleza y hermosura**; también se enfatiza el uso de la vista y la maravilla que provoca. Estas fórmulas están muy relacionadas con las anteriores y su objetivo, una vez más es ensalzar a la joven y remarcar que no tiene par.

La belleza es importante para la caracterización de los personajes femeninos de seis de los siete textos estudiados (todos excepto *La Reina Sebilla*), la ideología que predomina es la que asocia lo bello con la bondad:

Lo bello (*pulchrum*) es objeto de amor en cuanto análogo a lo bueno. Es como el bien típico del apetito natural de las potencias cognoscitivas superiores (intelecto, sentidos internos, vista, oído). Porque lo *bello* ‘aquieta’ el apetito natural de las citadas potencias, como *lo bueno* satisface el apetito ‘elícito’ sensitivo o intelectual. Así pues, lo bello se refiere primariamente a las facultades cognoscitivas, y secundariamente a las apetitivas. Es, al mismo tiempo, objeto de conocimiento y de apetición. Implica además alguna *semejanza*, que es otra de las causas parciales del amor. Porque ‘lo bello consiste en la debida proporción, y los sentidos [y el intelecto] se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas en cuanto semejantes a ellas. El Aquinate afirma que *la visión de las cosas bellas produce un deleite especial* (el placer estético), que suele ser principio de verdadero amor: Aplica especialmente esta doctrina a la visión de las mujeres bellas y al amor de las mismas, explicando que como la amistad se conserva con la convivencia, así el amor se conserva con la visión mutua.⁷⁷

La belleza física era importante porque el alma se reflejaba por medio del cuerpo, ya que éste acusaba las características de aquella a través de los ojos, el color del cabello, la tez, etc.⁷⁸ Como ha estudiado Lobato, la belleza también era importante a la hora de presentar al caballero porque ésta era una muestra de su valor y de su linaje,⁷⁹ paralelamente para la dama representará la

⁷⁶ *La historia de Paris y Viana*, pp. 663, 664, 667, 668.

⁷⁷ Marcos F. Manzanedo, *Las pasiones según Santo Tomás*. Salamanca: San Esteban, 2004, p. 90.

⁷⁸ Martha Muñoz de la Mora, “La soledad de la carne: el cuerpo femenino en la Edad Media”. En Rosalinda Estrada Urroz (coord.), *Tres miradas hacia la historia de las mentalidades*. Puebla: BUAP, 2001, p. 8. Aunque en la mayoría de los casos la belleza exterior era un reflejo de la interior, Lillian von del Walde ha demostrado que existían algunas excepciones, como es el caso de Santa María Egipcíaca, según la introducción a su artículo “El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad”. *eHumanista*, 9, 2007.

⁷⁹ Lucila Lobato, “Caracterización del caballero en cinco relatos caballerescos del siglo XVI”, *op cit.* pp. 123-126.

perfección en todos los sentidos y su origen noble. Aunque hay que recordar que en *La historia de la Reina Sevilla* conviven diferentes posturas sobre la belleza, la belleza como reflejo de lo bueno, la fealdad como sinónimo de maldad, pero también la posibilidad de que detrás de alguien que no es hermoso exista la nobleza.

Por lo que se refiere a las fórmulas que destacan el aspecto moral, resalta un adjetivo que denota la cordura y el buen juicio, según el *Diccionario de Autoridades*, “la discreción”, tal y como se aprecia en los siguientes ejemplos: “tan gentil y **tan discreta**”, “**tan discreta y de tan gentil criança que creían que en España no se fallaría otra tal como ella**”, “**gran discreción y gentil hablar**”,⁸⁰ lo que remite a la “cortesía”, aspecto que, según Lobato, está dado por el ámbito cultural puesto que “la cortesía es un sistema de prácticas, actitudes y conductas de refinamiento y respeto que debe ejercer el grupo reunido en una corte en torno a su señor feudal.”⁸¹ Otro adjetivo que exalta estas características es “alta”, que es la “capacidad de entendimiento y todo lo que dice grandeza en las perfecciones del alma” o, como puntualiza Irene López Rodríguez, la “sublimidad del alma”,⁸² así vemos fórmulas como “**a tan alta dama**”, “**muy alta dama**”.⁸³ En otros casos se encuentran palabras como “cortés” y “mesurada”,: “**muy cortés y mesurada a maravilla**”.⁸⁴ Duby asegura que una de las palabras clave del amor cortés es “la medida”. “Al invitar a reprimir los impulsos, era en sí mismo un factor de calma, de apaciguamiento.”⁸⁵ Así, se aprecia a Magalona

⁸⁰ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, pp. 138, 159.

⁸¹ Lucila Lobato Osorio, *Entre el amor y la proeza*, p. 128.

⁸² En palabras de López Rodríguez “para el hombre medieval, existía una *scala naturae* reflejo de una organización divina que establecía una jerarquía universal donde todos los componentes de la naturaleza formaban parte de una infinita cadena de la existencia que se conoce como ‘la gran cadena del ser’. De raigambre aristotélica, este esquema conceptual básicamente presupone la organización divina del universo como una cadena vertical en la que cada ser ocupa su lugar dependiendo de sus atributos; es decir, cuanto más perfecto es el ser, más alta será su posición en la jerarquía.” “La animalización del retrato femenino en el Libro del Buen Amor”, *Lemir*, 13, 2009, p. 62

⁸³ *La historia de la linda Magalona*, pp. 300, 305.

⁸⁴ *La historia de la Reina de Sevilla*, p. 419.

⁸⁵ Georges Duby, “A propósito del llamado amor cortés”, en *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1990, pp. 71-72.

“refrenando su corazón y su contención”⁸⁶ y al ama siendo la guardiana de su honra siempre con consejos como el siguiente: “¿Muy noble señora e hija y mi dulce corazón, yo vos ruego que no pongáis tanto este propósito en vuestro corazón, ca desonesta cosa sería que tan noble hija y de tan alto linaje como vos sois declarasse tan presto su amor a un hombre que es extranjero”.⁸⁷

La medida y el buen juicio son aspectos muy importantes en el comportamiento de la mujer bajomedieval o renacentista. En *La historia de la linda Magalona* se hallan varios ejemplos del comportamiento que debe tener una doncella ante la sociedad; por ejemplo, la medida se aprecia en el pasaje que sigue, cuando Magalona ve a su amado: “toda la color se le mudó como color de rosas, y se quiso levantar por le ir a abrazar y besar, porque amor la constreñía. Empero razón, que debe señorear todo noble corazón, le demostró su honra y la dignidad en que ella era”.⁸⁸ El buen juicio de la dama se aprecia cuando ésta tiene que recurrir al consejo de alguien más para poder actuar, como la misma Magalona que “mirando y considerando Magalona que ella no podría hazer nada sin consejo y ayuda de alguna persona, ella acordó y deliberó de lo decir a su ama”.⁸⁹ O cuando la protagonista dice, a modo de reprimenda a sí misma, que no es bien visto que “una doncella tan moça deva hablar a un hombre solo tan privadamente como lo hago”.⁹⁰ Si bien, la medida y el buen juicio se presentan como cualidades deseables del comportamiento de la mujer noble, no son cualidades muy recurrentes en estos relatos; pocos personajes son alabados por estas actitudes, quizás esto se debe a muchas de estas mujeres no son sujetos activos o a que en muchas de ellas no existe la profundidad psicológica que permita apreciarlas.

⁸⁶ *La historia de la linda Magalona*, p. 293.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 298.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 304.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 295.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 305.

Además del refinamiento en el trato, algunas damas destacaban por su destreza en la música y en la danza, como sucede con Viana, quien “multiplicava en muy gran belleza y prudencia. Leer romances, y canciones de tañer instrumentos, y dançar y todas cosas en que tomasse placer le eran enseñadas, en tal manera que crecía y multiplicava en muy grande y alta belleza.”⁹¹ Otro ejemplo de estas mujeres artistas son las hermanas invitadas para levantar el ánimo de Flores, que eran “muy hermosas y grandes músicas de toda manera de instrumentos.”⁹² Por otra parte, en el palacio de la Poncella de Francia, apreciamos otro aspecto de la cultura de la época: la lectura en voz alta: “ella siempre las noches largas el invierno leía las glorias de los que por las armas las ovieron y después de aver leído [...] los famosos fechos de los pasados platicava.”⁹³

Finalmente, dentro del grupo de fórmulas positivas se encuentran las que se refieren al origen de la dama, porque como asegura Lobato “la posición social de la amiga del caballero es indispensable en la configuración del personaje, sin importar el lugar que ocupe en el estrato noble ni la forma en que se incorpore a la narración”⁹⁴ entre las expresiones de este tipo están: “¡ay, mi noble dama y esposa!”;⁹⁵ (“muy alta y noble dama”, “muy excelente y noble señora”, “una muy gentil doncella.”);⁹⁶ “era muy noble doncella, la qual era muy rica y de gran linaje”, “de tan gentil criança.”, “gentil mujer y de gentil criança”, “que era la más gentil de quantas doncellas él tenía”;⁹⁷ “muy noble dueña”.⁹⁸ Se distinguen en este grupo los adjetivos: “noble”, “rica” y “gentil”, los cuales se refieren al estamento del personaje.

⁹¹ *La historia de Paris y Viana*, p. 664.

⁹² *Ibid.*, p. 157

⁹³ *La Poncella de Francia*, p.424.

⁹⁴ Lucila Lobato Osorio, *Entre el amor y la proeza*, p.66.

⁹⁵ *La historia de la linda Magalona*, p. 320.

⁹⁶ *La historia de Clamades y Clarmonda*, pp. 630, 631, 653.

⁹⁷ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, pp. 127, 138, 158, 172.

⁹⁸ *La historia de La Reina de Sevilla*, p. 419.

En conjunto, estas fórmulas de tono positivo describen al personaje femenino, principal o secundario, como un ser perfecto y contribuyen a su idealización completa; es hermoso por dentro y por fuera, ideal proveniente de las ideas platónicas, de que “todo lo bueno es bello y lo bello no carece de proporción; así pues la criatura viviente que va a ser tal ha de ser proporcionada; ninguna proporción o desproporción es más importante que la del alma misma en relación al cuerpo mismo”.⁹⁹ Porque, como afirma María Teresa Miaja de la Peña, para la Edad Media “algo que no es bello, lo feo, es turbio, es engañoso”.¹⁰⁰ La belleza física era importante en la dama, así como lo era para el caballero “aunque en escasos relatos se describa puntualmente los rasgos físicos del caballero, en todos, cada narrador hace referencia, aunque sea mínima a su belleza.”¹⁰¹

Existe un paralelismo entre las características genéricas del “caballero novelesco” señaladas por Lobato y las características que se han comentado aquí sobre la construcción de la dama a través de las fórmulas: en primer lugar, la importancia del origen, puesto que “bajo la influencia del pensamiento estamental, en la literatura la ascendencia familiar es lo más importante para ser caballero”; en segundo, la posición social porque “el linaje le otorga posición social al héroe y permite que pueda ser considerado caballero” y, por último, la apariencia física “derivada en forma directa de la ideología cortés.”¹⁰²

Entonces, estas fórmulas construyen a un ser bello, un personaje digno del amor del caballero; sin embargo, como comenta Rucquoi, el hecho de que la mujer se transforme en “el ser amado” y no en el “ser que ama” la convierte en un objeto pasivo, que si bien es hermoso, perfecto

⁹⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. La estética antigua*. 2ª edición, Madrid: Akal, 2000, p. 135.

¹⁰⁰ María Teresa Miaja de la Peña, “«Doñeguil, loçana, falaguera e donosa»: la imagen de la mujer en el Libro de buen amor de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita”, en *Palabra e imagen en la Edad Media. Actas de las IV Jornadas Medievales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 382.

¹⁰¹ Lucila Lobato, “Acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI: Características persistentes del personaje protagonista”. *Destiempos*. 4, 23, (diciembre 2009 – enero 2010), p. 389.

¹⁰² Lucila Lobato, “Caracterización del caballero en cinco relatos caballerescos del siglo XVI...”, en *op. cit.*, pp. 117, 119, 123.

y hasta capaz de hacer “sufrir al amante, pero *objeto* al fin y al cabo. A la mujer se la glorifica, se la deifica, se la compara a una flor, a una diosa o a la Virgen María; en resumen, se la coloca en un pedestal: ha dejado de existir como sujeto activo, para convertirse en el objeto pasivo del amor, del odio o de la indiferencia masculina.”¹⁰³ No obstante, no podemos generalizar con respecto a este punto, pues en estos relatos encontramos personajes femeninos que son sujetos activos, aunque sea en algunos aspectos, que actúan para lograr lo que se proponen.

Existen también las fórmulas de tono negativo con las que el personaje femenino se refiere a sí mismo o con las que los demás lo califican. Ejemplos de éstas son: “**mujer flaca**”; “por ser **mujer y de tan baxa manera**”, “una **tan pequeña mujer**”, “**el natural temor de las mugeres**”, “por saber **si la flaqueza de las mujeres era en esta según en otras suele ser**”, “aquella **simple pastora**”, “ella era una **simple mujer**”, “a mí **persona de baxa condición**”, “como **mujer perdida y desesperada** la esperaban”, “las **flacas manos de una mujer**”, “una **tan pequeña mujer**”,¹⁰⁴ “¡guay de mí, **pobre desdichada!, la más pobre mujer y la más perdida de todo el mundo**”, “a tan **pobre mujer venida de tan pobre gente**”,¹⁰⁵ “os acordaréis de **aquesta vuestra sirvienta**”,¹⁰⁶ “no solamente **vuestra mujer, mas vuestra esclava**”.¹⁰⁷

Destacan los adjetivos “**flaca**”, “**baja**”, “**pequeña**” y “**simple**” que hacen referencia a la inferioridad de la mujer frente al hombre, lo que no extraña si se recuerda que las ideas difundidas desde el siglo VII proponían que “la diferencia entre el varón y la mujer radica entre la fortaleza (*fortitudine*) y en la debilidad (*inbecillitate*) de su cuerpo.”¹⁰⁸ De la misma manera, la preceptiva

¹⁰³ Adeline Rucquoi, “La mujer en la edad Media”. *Florilegio Medieval. Biblioteca Gonzalo de Berceo*. <http://www.vallenajerilla.com/berceo/florilegio/rucquoi/mujermedieval.htm> [fecha de consulta 20 de febrero 2010]

¹⁰⁴ *Poncella de Francia*, pp. 360, 361, 362, 377, 390, 414, 430.

¹⁰⁵ *La historia de Clamades y Clarmonda*, pp. 238, 642.

¹⁰⁶ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, p. 146.

¹⁰⁷ *La historia de Paris y Viana*, p. 709.

¹⁰⁸ Juan Cruz Cruz, “¿Finalidad femenina de la creación? Antropología bajomedieval de la mujer”, *Anuario Filosófico*, 26, 3, 1993, p. 516.

antigua y medieval recomendaba representar a la figura femenina como correspondía a su naturaleza; así, por ejemplo, López Pinciano postula en su *Filosofía antigua poética*: “y así conuiene, para que la costumbre sea en tales conueniente, que el sieruo se pinte siempre astuto por la necesidad, traydor por el miedo, infiel por la sugestión; y a **la muger, flaca por su naturaleza, y tímida por su flaqueza, y, por el temor, engañosa**. Para hazer admiración se podrían pintar, assí sieruos como mugeres, al contrario, especial en la épica.”¹⁰⁹

En estos relatos la mujer se presenta vulnerable, pero como ha observado Lobato, no es por una razón de caracterización del personaje, sino por necesidades narrativas.¹¹⁰ Al igual que en los textos estudiados en *Entre el amor y la proeza. La amiga en las historias caballerescas del Siglo XVI*, (en los que coincidimos en tres: Melior, Magalona y Clarmonda) hay diferentes grados de vulnerabilidad en las protagonistas de nuestra tesis. Así, vemos que las más vulnerables son Blancaflor, la Reina Sebilla, Clarmonda y Viana, porque las cuatro sufren agresiones o son hechas prisioneras y dependen de la figura masculina para defenderlas. Enseguida podemos situar a Magalona, Melior y la Doncella de Francia que en distintos niveles son capaces de “sobrevivir” por sí mismas; aunque, como se verá más adelante, siempre estarán sujetas a la potestad masculina.

Es importante resaltar que es, precisamente, la Poncella de Francia el personaje en el que recaen la mayor parte de las fórmulas de tono negativo, siendo éste el único del *corpus* que tiene características masculinas, como el valor, la búsqueda de aventuras y la iniciativa de “ganar honra”. A cada momento de la narración, se insiste en caracterizarla como a un caballero, pero siempre se destacan los rasgos “propios de su género”, quizá con la intención de dar verosimilitud a la historia,

¹⁰⁹ La obra de Alonso López Pinciano fue escrita hacia el año de 1596, sin embargo en ella se comentan las ideas aristotélicas, horacianas y platónicas sobre el arte poético. Véase *Filosofía antigua poética*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998, p. 243.,

¹¹⁰ Lucila Lobato Osorio, *Entre el amor y la proeza*, p. 92.

de ensalzar al personaje o de mantener las cosas en el orden social determinado. Con respecto al primer aspecto, Lobato asegura que:

Sin duda, esto puede deberse a que en la realidad extraliteraria no hubo mayor inconveniente para que la Doncella de Orléans vistiera como hombre de armas y tuviera las funciones guerreras de un caballero; asunto que no pasó, sin embargo, inadvertido para la cultura de la época y constituyó una de las acusaciones durante su juicio de condena, que la llevaría a la hoguera.¹¹¹

Cada vez que se denigra a la doncella, se logra el efecto contrario, pues si ella es tan débil cómo es que puede gobernar ejércitos y vencer al enemigo. Se ejemplifica lo dicho con este breve pasaje, en donde el rey de Inglaterra se lamenta por las batallas perdidas ante la Poncella y por su próximo arribo:

Yo lo veo y no lo puedo creer y a gran pasión lo siento, que las flacas manos de una mujer ganen contra mí tan crecidas vitorias, y que la fortuna más nueva novedad aya buscado para mi caída que a ningún príncipe de los que a mayores desaventuras traxo. ¿Quién fue en el mundo tan grande que gusano tan pequeño lo destruyesse? [...] Muy menor cosa será a la poncella, con la grandeza que oy tiene, ganar Inglaterra, que con la pobreza que començo a ganar a Francia.¹¹²

Se pueden observar dos cosas en este fragmento, por un lado el rey de Francia menosprecia a su rival, al referir su condición inferior por ser mujer o al compararla con un gusano; sin embargo, por otro lado le está dando mucho valor a la victoria que ésta conseguirá ante las tropas inglesas, pues si siendo tan insignificante puede vencerlas, será porque en realidad es poderosa o, visto de otra manera, porque es “cosa divina”.

Al tratarse de un personaje que ascendió en varios aspectos: de pastora llegó a gobernar en la corte y de mujer débil se convirtió en un caballero casi invencible; el narrador pone énfasis en el origen de ésta para convertirla en un modelo a seguir. De hecho, así termina su historia: “Aquella,

¹¹¹ Lucila Lobato, “La Poncella de Francia: Traslado del modelo de caballero literario a la figura femenina.” En *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010, p. 1161.

¹¹² *La Poncella de Francia*, p. 414.

de quien tan poca cuenta y memoria era en el mundo, venir a ser la más loada y de mayor honra que ninguna de las que ante della nacieron [...] tome en ejemplo de una tan pequeña mujer y cómo se estimó y valió esforçandose.”¹¹³ Si esta mujer insignificante pudo llegar hasta donde lo hizo, cualquiera que se esmere un poco podrá lograr lo mismo.¹¹⁴

Al estudiar la figura de la dama en los libros de caballerías, Elami Ortiz-Hernán Pupareli sostiene que “por un lado hallaremos en el texto la idealización de la dama como elemento principal del amor cortés, por otro su inferioridad frente al varón descrito en ocasiones a través de su desvalimiento y su fragilidad.”¹¹⁵ Y esto mismo es posible apreciarlo en estos relatos caballerescos breves, donde frente a los calificativos del origen noble de la dama del primer tipo, se encuentran los que tratan de la condición pobre o las que enfatizan la debilidad física y moral de ésta. Hay, indudablemente, un juego con la altura moral, física y económica: “**pequeña**”, “**baja**” y “**pobre**” en contraposición con “**alta**” y “**noble**”.

Se idealiza a la mujer por su belleza, se le convierte en el motor que motiva que el caballero busque las aventuras, enfrente peligros y, a veces, hasta que llore y sufra por sus amores; sin embargo, la mayoría de las veces se presentará como un ser indefenso, pasivo, débil. Incluso si el personaje busca y elige a su amante como en *El libro del conde Partinuplés* o si defiende su patria frente a los franceses, como en *La poncella de Francia*, mantendrá siempre características que la conservarán dentro del papel esperado de la época. En el primer caso se ve que Melior busca al hombre que mejor le parece como marido, se lo lleva, lo esconde y tiene relaciones secretas con él. Es en ese aspecto una mujer con iniciativa; no obstante debe mantener el secreto porque tiene que

¹¹³ *Ibid.*, pp. 428-430.

¹¹⁴ Como ha señalado Lucila Lobato, “la configuración de la protagonista, si bien está apegado hasta cierto punto al modelo de caballero literario medieval, presenta características distintivas que muestran una intención clara de ser ejemplo y consuelo para la reina de Castilla” Véase “La poncella de Francia: La doncella caballero y su relación con Isabel I de Castilla”, p. 56.

¹¹⁵ Elami Ortiz-Hernán Pupareli, “Tipología de algunas relaciones amorosas en el Amadis de Gaula”. (Tesis de Maestría). México: UNAM, 2005, pp. 52-53.

seguir las reglas y necesita que sus tutores (dos reyes) aprueben su relación. Así que se niega a mostrar su rostro y su cuerpo al conde Partinuplés:

Y la emperatriz respondió que no se lo podía mostrar al presente, que si se lo mostrase, que todo su encantamiento sería desfecho y ella caería en gran vergüenza, por quanto los reyes sus tutores y el imperio le habían dado de plazo dos años para que tomase marido, y ella se había aventajado de lo tomar ante de los tres meses.¹¹⁶

Hay que poner atención en que Melior, además de ser descrita como “la más hermosa”, también tiene la capacidad de hacer encantamientos, lo que la deshumaniza aun más, pues no se trata de una mujer común; de hecho, su nacimiento y su educación se debieron a una “mora encantadera”. De esta manera, tal vez el mensaje sea que puede ser independiente (aunque no totalmente) porque no es una mujer común.

Una situación similar se verá en *La poncella de Francia*, en donde el personaje adquiere características masculinas y divinas que le permiten salirse de los moldes femeninos; aunque, una vez más, no en todos los aspectos, pues la doncella siempre se mantendrá bajo la tutela de un hombre: primero la de su padre; luego la de su hermano que la acompaña en su viaje hasta la corte y, finalmente, la del rey. Lo que en definitiva hace referencia al contexto social de la época y, por lo tanto, de la ideología imperante en relación con la conducta femenina.

4.1.2 Belleza de la mujer [a través de la descripción]

Una vez que se han analizado las fórmulas que sirven para describir física o moralmente al personaje femenino, se estudian las descripciones de éstos, porque siguen un patrón perfectamente definido, relacionado con la tradición y, por consiguiente, con la ideología. Además de que las descripciones no son un fin en sí mismas, sino que tienen una función estructural, éstas más allá de

¹¹⁶ *El libro del conde Partinuplés*, p. 328.

dibujar una mujer bella específica, indican que es tan bella que puede despertar sentimientos eróticos en cualquiera. Lo que justifica que el caballero se enamore de ésta y por su amor realice alguna acción.

Según Antonio García Mejía, durante la Edad Media los retratos medievales responden a esquemas previos y que no son el reflejo de un individuo, sino de un paradigma, el cual:

También demanda que el retrato femenino sea de mayor extensión que el dedicado al varón porque, según Ovidio, “*forma viros neglecta decet*” (A los hombres les va bien un aspecto descuidado). Es necesario, continua el *Ars versificatoria*, memorizar los modelos a fin de no incurrir en variantes surgidas de iniciativas personales. Se fomenta el ejercicio escolar del retrato literario compuesto según moldes convencionales, que llegará hasta entrado el Renacimiento y se concreta en un modelo que consta de parte moral y física. Los rasgos correspondientes al primer nivel se pueden esbozar sin un orden preconcebido, mientras que los segundos han de obedecer a un patrón rígido: rostro, cuerpo, vestido.¹¹⁷

En la preceptiva clásica ya se distinguía la *effictio*, es decir, la descripción física y la *notatio* vinculada a la descripción del carácter.¹¹⁸ En los siete relatos estudiados en este trabajo se encuentran sólo cuatro retratos femeninos. El primero, el de Urracla, es el más extenso; los siguientes, el de Magalona y el de Clarmonda, son muy breves, se ocupan de dos o tres partes del cuerpo; el último, el de la Poncella de Francia, es un retrato diferente porque el personaje femenino tiene características masculinas, además de que parte de un retrato.

Como se ha dicho, en *El libro del conde Partinuplés* aparece la *effictio* más amplia de un personaje femenino de todo el *corpus*; lo curioso es que no se trata del personaje principal, Melior, sino de su hermana Urracla. En ésta se enumeran dieciocho partes del cuerpo: el rostro, la cabeza, los cabellos, los ojos, las cejas, la frente, la garganta, la nariz, la boca, los dientes, la espalda, los

¹¹⁷ Antonio García Megía y María Dolores Mira y Gómez de Mercado, *El bestiario medieval. El retrato de la mujer en el Libro de Buen Amor del Arcipreste de Hita*. Angarmegia: Ciencia, Cultura y Educación. Portal de Investigación y docencia, 2011, p. 13. Disponible en https://documentslide.org/the-philosophy-of-money.html?utm_source=el-bestiario-medieval-y-el-retrato-de-la-mujer-en-el-libro-de-buen-amor

¹¹⁸ Víctor García de la Concha, “El retrato literario en el Renacimiento”, *Príncipe de Viana* (Anejo), 18, 2000, p. 138.

pechos, los brazos, las manos, los dedos, la cintura, la cadera y el pie; tal y como lo enuncia el motivo “Beauty of women. Speaker calculated eighteen qualities in sets of three”.¹¹⁹

Y estando así, entró Urracla por la puerta del palacio y el conde, desde la vido, miróla muy bien. La qual era muy fermosa: el su rostro amoroso y gracioso, y la su cabeça era pequeña y los sus cabellos ruvios, que parecían de oro muy fino; los sus ojos prietos y pintados, y las cejas prietas y la frente blanca; su garganta luenga y el su rostro aguileño; y la su nariz afilada, la su boca pequeña, los beços colorados y los sus dientes de su boca blancos como la nieve y menudos; las sus espaldas largas, los pechos alvos, sus tetas pequeñas; los sus braços de buen talle; las manos pequeñas y blancas; los dedos largos y delgados; y muy bien delgada en la cintura; las caderas anchas; el su pie pequeño y socavado. Este es su talle de Urracla, hermana de la emperatriz.¹²⁰

En la descripción de Urracla se hace hincapié en la belleza ideal que posee y se sigue el orden de arriba hacia abajo como lo estipulaba el canon. Este modelo de belleza se encuentra en la lírica cortés provenzal, el cual concibe a la mujer como un ser perfecto, ideal e inalcanzable por quien el poeta sufre.

La intención del narrador al describir a la hermana de la protagonista de esta manera tan completa y no incorporar una descripción igual de Melior, consiste, por un lado, en reforzar la fidelidad del caballero hacia su amada porque es capaz de resistir a los encantos de una mujer tan hermosa como Urracla (y después a los de la reina Mora), pues en varias ocasiones se revela que la cuñada de Partinuplés se ha enamorado de él; sin embargo, él permanece fiel a Melior. En esta parte, además se dan características morales de la hermana como son el respeto y la mesura, porque “Urracla fue tan enamorada del conde que si no fuera su cuñado, consigo lo llevara por su enamorado, atán bien le pareció en todas las cosas que qualquier gentil ombre podía tener”.¹²¹ Por

¹¹⁹ Agregado también por Harriet Goldberd y del que pone como ejemplo la descripción de la Doncella Teodor. Véase *op. cit.*, p. 210.

¹²⁰ *El libro del conde Partinuplés*, p. 363.

¹²¹ *Ibid.*, p. 365.

otro lado, este tipo de escenas también contribuyen a reforzar la belleza física del caballero, lo que, como ya se dijo, se reflejará en su condición moral.

Además, a diferencia de la descripción de Urracla que se construye a través del sentido de la vista y que, por tanto, aporta información sobre las características físicas de ésta, la presentación de Melior se crea a través del tacto, en la escena en la que Partinuplés comparte el lecho con ella:

Puso en su corazón de la catar por ver si era hombre o mujer o si era pecado. Y sacó los brazos fuera de la cama y púsoles la mano encima de la cabeça y comenzó de catar los cabellos en su entendimiento qué tan luengos podían ser, y catóselos más porque no se los podía ver. Y ella le dixo:

-¿Qué fazedes?

Pero bien entendía ella por qué lo facía. Y católe asimismo la fuente, y los ojos, y la nariz, y la boca, y la garganta, y los pechos, y los brazos y las manos y contóle los dedos, porque se cuidaba que era manofendida. Y después tentóle el cuerpo y católe el vientre, y los muslos, y las piernas, y las espaldas, y los pies; y los dedos le contó por ver si era patifendida.¹²²

Se trata de un encuentro sucedido en la oscuridad que, como se puede apreciar, sigue perfectamente el canon; sin embargo hay una ausencia de adjetivos que deja sin saber al lector cómo es realmente esta mujer. Este artilugio responde a la trama, pues si el conde no puede ver a su dueña, el lector tampoco lo hace.

Como se mencionó, en el patrón de la belleza ideal “una dueña o una doncella debía tener los cabellos claros, la frente amplia, las cejas apartadas, los ojos grandes, las pestañas luengas, las orejas pequeñas, el cuello alto, la nariz afilada, los dientes parejos, menudos y blancos, los labios finos, los brazos delgados, los pechos pequeños, el talle largo, las piernas delgadas, los pies chicos y arqueados.”¹²³ Dicho modelo será adoptado por Petrarca y se convertirá en el canon de la

¹²² *Ibid.*, pp. 330-331.

¹²³ María Teresa Miaja de la Peña, *art. cit.*, pp. 385-386.

literatura del Siglo de Oro, aunque se reducirán las características de la dama enfocándose sólo en el rostro, el busto, el seno y el cuello.¹²⁴

La segunda *effictio* se encuentra en la *La historia de la linda Magalona*, se trata de una más breve, por lo que corresponde con el modelo petrarquista mencionado. La hallamos en la escena en la que Magalona y Pierres se quedan solos en el bosque y éste no puede resistirse a admirarla y besarla, lo que recuerda el tópico de los *gradus amoris*¹²⁵ al presentar tres de los cinco pasos: la mirada, el contacto y el beso. La descripción sólo revela tres partes concretas: la cara, la boca y el pecho.

El dicho Pierres deleitava todo su corazón en mirar la soberana hermosura de su dama. E quando él ovo a su placer contemplado su hermosa cara y ovo bien mirado y besado aquella tan dulce y placiente, pequeña y bermeja boca, él no se podía hartar de la mirar más y más. Después no se pudo tener de la desabrochar y mirar sus muy hermosos y blancos pechos, que eran más blancos que el cristal, e tocava sus dulces tetas.¹²⁶

Curiosamente, en esta ocasión, el personaje se encuentra durmiendo. Con seguridad, esto se debe a que Magalona no podría consentir que la tocaran de esa manera cuando le había hecho prometer a Pierres que la mantendría “en toda honestidad” hasta el día del casamiento. Lo anterior se reafirma cuando el narrador agrega: “E volvió sus ojos a la noble Magalona y la mirava de buen amor, e era quasi pasmado de amore y de placer”,¹²⁷ borrando de esta así todo indicio de una sexualidad

¹²⁴ Álvaro Llosa Sanz, “El canon de belleza femenina en tiempos de *La Celestina* a través de textos de la época.” En *Acta Hispánica IV*, Hungría: Universidad de Szeged, p. 26. Véase también el artículo María Pilar Manero Sorolla en donde explica que “este nuevo retrato petrarquista mantiene la parte desde siempre privilegiada junto al rostro: el busto; cuello y seno, forma preferente en la retratística de las artes figurativas de la antigüedad, sobre todo romana, en esculturas y medallones que Petrarca y sus sucesores más doctos, muchos de ellos coleccionistas o amigos de coleccionistas, conocían bien. El canon, además, no sólo conserva sino enfatiza la presencia de la mano, la mayoría de las veces anatómicamente desarticulada y elemento importantísimo no sólo de seducción sino de expresión o en los casos más sutiles, elemento de seducción por su misma expresividad”. “Los cánones del retrato femenino en el Canzoniere. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”. *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, 2005, p. 249.

¹²⁵ Los *gradus amoris* son los pasos, grados, o etapas sucesivas de la atracción sexual. Estos son *visus* (la atracción visual), *alloquium* (la conversación), *contactus* (el contacto) *osculum* (el beso) y *factum* (el coito o relación sexual). Véase Lionel J. Friedman. Lionel J. Friedman, “*Gradus amoris*”. 19, 1 (Agosto), 1965, pp. 171-172.

¹²⁶ *La historia de la linda Magalona*, p. 318.

¹²⁷ *Id.*

desordenada que, como afirma Lillian von der Walde, “implica loco amor’, inmoralidad, desorden que tiende a desestructurar la vida de la comunidad”¹²⁸ y por lo tanto ir contra la ideología oficial. A propósito de lo anterior, se puede hallar en esta descripción y en la siguiente un ejemplo de lo que Andreas Capellanus llamó amor puro que consistía en “la contemplación mental y en el efecto del corazón, y llega hasta el beso en la boca, el abrazo y el contacto pudoroso de la amante desnuda, sin llegar al placer extremo que no es lícito para quien desea el amor puro... en el que Dios ve una ofensa pequeña.”¹²⁹

La tercera descripción es la de Clarmonda quien también está dormida cuando Clamades se aparece, en medio de la noche, haciéndose pasar por su prometido Leopatrís. Ahora sólo se mencionan los cabellos; se vuelve a poner énfasis en el pecho y una vez más se apunta la participación de los sentidos, la vista y el tacto:

Y dormiéndose era descabellada y sus cabellos eran tan lindos y tan hermosos que no parecían sino fin oro, y le cobrían sus tetas muy delicadas por delante. E no cale preguntar si ella plugo a Clamades, que él fue tan encendido de su amor que él deliberó de la besar antes que se tornasse, y así lo hizo.¹³⁰

Como se puede observar, las anteriores descripciones son muy breves, se enfocan en sólo dos o tres partes del cuerpo de la mujer¹³¹ debido a que, como se ha mencionado, siguen más de cerca el modelo petrarquista, que es más corto y, según Pilar Manero, “tuvo la virtud de agilizar y, de algún modo, «deconstruir» el esquema anterior medieval, demasiado completo, previsible pegado al cuerpo femenino real y, por lo mismo, excesivamente monótono y pesado en su representación, más bien reconstrucción, poética a través de la palabra”.¹³²

¹²⁸ Lillian von der Walde, *art. cit.*, p. 28.

¹²⁹ Andreas Capellanus, *De amore*, trad. de Jolanda Insana, Milán: ES, 1992, p. 110.

¹³⁰ *La historia del caballero Clamades*, p. 626.

¹³¹ Teresa Irastortza, con respecto a los cancioneros del siglo XV, menciona que “esta ausencia de rasgos físicos parecería paradójica ante el empeño de defender a la amada como la más bella.” (*op.cit.* p. 9).

¹³² M^a Pilar Manero Sorolla, *art. cit.*, p. 250.

La escasa presencia de descripciones de la belleza femenina que responden a modelos preestablecidos en la tradición literaria, dentro los relatos caballerescos breves, se ha suplido con el constante uso de las fórmulas que enfatizan la belleza de la dama. No se puede atribuir este hecho a la corta extensión de los relatos caballerescos. Prueba de ello es el libro que ha sido considerado el prototipo de los libros de caballerías del siglo XVI, *Amadis de Gaula*, que tiene una extensión mucho mayor, como es propio del género, y en el que apenas se describe a Oriana en dos líneas: “de hasta diez años, la más hermosa criatura que nunca se vio, tanto, que ésta fue la que Sin Par se llamó, porque en su tiempo ninguna hubo que igual le fuese”.¹³³

Regresando a las descripciones del *corpus*, el cuarto caso, como se dijo es diferente a los primeros. Se trata de la *effictio* de la Doncella de Francia, quien es un personaje particular: una mujer que se convierte en guerrera¹³⁴ “contra poniéndose al paradigma general de los libros de caballerías hispánicos que presentan a la mujer como un ser vulnerable, necesitado de amparo del caballero o de una figura masculina”¹³⁵ y que, como tal, tiene sus propias características.¹³⁶

Ella era muy alta de cuerpo, más que otra mujer, y todos los miembros muy rezios y doblados; el rostro más varonil que de dama: los ojos tenía amarillos y bellos y de muy alegre vista, nariz y boca en su rostro bien puestas; toda ella junta parecía muy bien, y los cabellos muy largos y rubios, con los quales ella fazia diversos tocados; e en las batallas los traía por fuera de las armas, aunque le era assaz peligro.¹³⁷

Se destaca el énfasis en la fortaleza de su cuerpo y en lo “varonil” de su rostro. Conserva, sin embargo, algunos rasgos femeninos, como son el cabello largo y rubio y la nariz y boca “bien

¹³³ Garcé Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula I*. Barcelona: Red Ediciones, 2014, p. 44.

¹³⁴ Según Lucila Lobato, la Poncella no puede ser considerada una *virgo bellatrix* porque no esconde su identidad femenina bajo la armadura de caballero, ni ha sido educada como amazona. Véase “La Poncella de Francia: La doncella-caballero y su relación con Isabel I de Castilla”, *Signos Literarios*, 9, 2009, p. 63.

¹³⁵ Elami Ortiz-Hernán Pupareli, “El tema de la *virgo bellatrix*...”, p. 91.

¹³⁶ Algunas doncellas tuvieron acceso al mundo de las armas; existen dos tipos de personajes de este tipo: la amazona y la doncella guerrera. En opinión de Emilio José Sales Dasí esto podría llevar a pensar que hubo una reivindicación de la mujer que había sido sometida dentro de la sociedad patriarcal. Sin embargo hay que discutir si realmente se trata de una reivindicación o de una estrategia comercial para atraer al público femenino. “El caballero y la dama”. *La aventura caballerescas: Epopeya y maravillas*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 58.

¹³⁷ *La Poncella de Francia*, p. 382

puestos”. Es obvio que para el narrador es muy importante destacar la faceta de caballero de esta doncella; es decir, sus características de mujer pasaban a un segundo plano y por lo tanto, prosigue: “el aire del pasear tenía de gran señor, mas como la miraba con pensamiento del esfuerzo suyo, más con ojos de ver a Héctor que a dama era de todos mirada”.¹³⁸ No resulta extraño que a las mujeres que rompen el estereotipo femenino se les atribuyan características masculinas, como sucedía desde la Grecia Clásica; por ejemplo, cuando Electra imagina las alabanzas que recibirá, junto con su hermana, por tener una conducta admirable: "Mirad a esas dos hermanas, amigos míos", dirán, "que libraron de la ignominia la Casa paterna y que cuando sus enemigos se hallaban pujantes, ellas, con desprecio de sus propias vidas, les dieron muerte: hay que amarlas; hay que venerarlas; en las fiestas, en las asambleas plenarias de la ciudad, todos las honran por su varonil conducta".¹³⁹ O el caso de Rubimante,¹⁴⁰ en el libro *Flor de Caballerías*, que: “Era el corazón de la gallarda dama Rubimante tan varonil y esforzado que gustaba 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 probar aventuras que, así como se vio a las puertas del gran castillo de las Palmas, entró por ellas.”¹⁴¹ En su estudio sobre la caracterización del caballero Lobato destaca que “la fortaleza física es una de las cualidades indispensables del personaje, según el género, y tiene varias expresiones durante la acción bélica”.¹⁴² Esta es una de las características que más destacan en la Doncella de Francia,

¹³⁸ *Id.*

¹³⁹ Sófocles, *Edipo rey; Edipo en Colona; Antígona; Electra*. [traducción y notas de Agustín Blánquez], Barcelona: Orbis, 1998, p. 16.

¹⁴⁰ El nombre de Rubimante y su actuación hace recordar a Bradamante, de Ariosto, que se viste de hombre y esto “le permite al personaje femenino franquear barreras sociales y espaciales y le aporta una movilidad –en ambos sentidos– que la mujer de la época desconocía”, véase Mariela Rígano, “Ariosto y Cervantes, el travestimiento y su función en relación a la revisión del modelo femenino”, en *Actas de las X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012, p. 492. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/29095/Documento_completo_.pdf?sequence=1 [fecha de consulta 5 de enero de 2017]. Para este tema también es pertinente la consulta de María Carmen Marín Pina, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles.” *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.

¹⁴¹ Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴² Lucila Lobato, “Acercamiento al género caballeresco breve...”, p. 391.

quien luego de soñar durante nueve noches que ella ganaría para su rey el reino de Francia, nota que su fuerza y entendimiento aumentan. De igual manera, María Carmen Marín Pina señala que:

El disfraz es el salvoconducto por el que estas mujeres, que en principio no son Amazonas ni proceden de ninguna tribu pagana, sino que pertenecen al ámbito propiamente cortés, pueden moverse sin dificultad por un mundo masculino que originalmente les es ajeno por naturaleza y educación. El travestismo femenino supone en este sentido, por tanto, una ruptura con la condición de reclusión que sufre la mujer en el sistema de linajes agnáticos imperantes en la Europa occidental desde el siglo XIII [...] travestismo femenino supone en la mayoría de los casos, una motivación afectiva y forma parte del sistema de representación de la locura amorosa. [...]”¹⁴³

Como se puede apreciar, el caso de la doncella de Francia es particular, pues ella no pertenecía a la nobleza, sino que era una pastora; no se oculta detrás del disfraz, sólo se viste de caballero para las batallas, pero todo el mundo sabe quién es; su locura no es amorosa, sino religiosa y patriótica. Lo que sí hace es entrar a un mundo masculino, aunque no como mujer, sino como guerrero. Este personaje posee arrojo militar, es valiente; a veces, hasta imprudente, lo que lo lleva a perder varias batallas; sin embargo, estas características lo hacen más humano.

Destaca el lenguaje que utiliza el narrador para describir el ánimo con el que la esperaban sus tropas “como mujer perdida y desesperada”,¹⁴⁴ lo que resulta un tanto paradójico, ya que esta joven viene a comandar al ejército contra los ingleses: “E como ellos supieron que la Poncella era salida al campo y los venía a buscar, maravillávanse de su locura y con grande placer (como mujer perdida y desesperada) la esperaban, e fizieron juntar todas sus gentes y de algunos lugares levantar el real”.¹⁴⁵ Esta cita corrobora el tema tratado en esta tesis: cómo la ideología dominante (la superioridad del género masculino, sobre el femenino) predomina en el discurso, incluso cuando la mujer tiene un papel protagónico, como en esta historia.

¹⁴³ María Carmen Marín Pina, *art. cit.*, p. 93.

¹⁴⁴ *La Poncella de Francia*, p. 390.

¹⁴⁵ *Id.*

A diferencia de otras doncellas guerreras, ella no lucha para conseguir el amor de un caballero, sino para defender a su Dios, a su Rey, a su nación y su honra, tal y como se puede apreciar en la siguiente cita: “la Poncella, que las noches ni los días no dormía desvelada en el remedio de su rey. Y cuidosa de su honra [...]”¹⁴⁶ Con lo que se configura el motivo del desvelo amoroso,¹⁴⁷ en el que se ha sustituido al amado por Dios y en representación de éste, el Rey. En ella se ha sublimado la intención guerrera del personaje, al grado de que el rey mismo de Francia la considera “cosa divina”.

Resulta muy interesante que cuando el personaje femenino ha tomado un papel protagónico dentro de la historia por medio de su actitud guerrera, en ese instante pierda su identidad femenina, aunque no por completo, y adquiere el adjetivo de “varonil”.¹⁴⁸ Lo que refleja la ideología de la época para la que lo varonil es superior a lo femenino ya que “*mulier*: que es mujer, toma nombre de molleza o blandeza. Así como *vir* que es varón tomó nombre de virtud.”¹⁴⁹

En los otros libros del *corpus* no hay descripciones físicas de las damas que procedan de modelos preestablecidos, lo que se encuentra, como se vio anteriormente, son las fórmulas que construyen, a través de la repetición, la imagen de estas mujeres en la mente del lector. Antes de terminar este punto es preciso mencionar que si bien no hay una descripción física de la Reina Sebilla, sí la hay del causante de todos sus males:

El enano era la más fea cosa del mundo, que era negro y la catadura muy fea y muy mala, y los ojos pequeños, engordidos, y los brazos gordos, y la cabeza grande, y las narices gordas y muy anchas, y las orejas grandes, y los cabellos crespos, y los

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 369.

¹⁴⁷ Un motivo recurrente derivado del penar de amor de la literatura cortesana.

¹⁴⁸ No en todos los casos la doncella guerrera pierde su identidad femenina, véase el artículo de Elami Ortiz-Hernán Pupareli, “El tema de la *virgo bellatrix*. La caballería femenina en algunos libros de caballerías”. En *Textos medievales: Recursos, pensamiento e influencia. IX Jornadas medievales*. Colmex- UAM- UNAM, 2005, pp. 91-105 y María Carmen Marín Pina, *art. cit.*

¹⁴⁹ Antonio García Velasco, “Introducción”. En *La mujer en la literatura medieval española*. Málaga: Aljaima, 2000, p. 9.

braços y las piernas vellosas como osso, y los pies galindos y resquebrajados, y los dedos engordidos; tal era en la fechura el enano como vos digo.¹⁵⁰

Esta descripción es la antítesis de las anteriores porque se está construyendo a un ser malvado que intenta abusar de la protagonista y que provoca su condena a muerte; la cual es conmutada por el destierro, debido a que está embarazada. Como se puede apreciar, no hay una armonía en esta descripción; se pasa de un lugar a otro sin llevar un orden arriba- abajo o por lo menos al revés. Frente a la cabeza pequeña de cualquier dama, él la tiene grande; en lugar de tener nariz afilada, la suya es gorda y ancha; sus brazos son gordos y vellosos, sus pies galindos y resquebrajados; sus dedos son gordos en lugar de ser largos y delgados. En fin, es la representación de la fealdad y, por lo tanto, de la maldad.

López Rodríguez apunta que cada parte del cuerpo ocultaba un significado proveniente de tradiciones distintas como si se tratara de un enigma medieval y explica que:

un simple rasgo como la morenez, por ejemplo, activaba connotaciones en el plano religioso (la oscuridad como fuerza del mal frente a la luz de Cristo), literario (el mismo Ovidio se disculpa al sentirse atraído por una mujer morena en *Fasti* III, 493 ya que en su *Ars amatoria* II 657-662 se presenta la morenez como un rasgo negativo), folklórico (una cuarteta popular empezaba con “Negra tengo la cara/negro el corazón”), médico (predominio del humor sanguíneo y por lo tanto de la naturaleza pasional), filosófico (la teoría de la luz platónica y su proyección de la sombra como mundo de verdad y de falsedad) y astrológico (el pelo moreno sugería la influencia de Saturno, *Secretum*, cp. iii)¹⁵¹

La descripción física de los personajes femeninos es importante porque, como se ha dicho, ésta refleja características morales, como se planteaba también en los tratados de fisonomía que circularon, sobre todo, hacia finales de la Baja Edad Media, pues “es de notar que la fisonomía es ciencia ingeniosa de natura, por la cual se conoce la virtud y el vicio de cualquier animal”.¹⁵² Cabe

¹⁵⁰ *La historia de la Reina de Sevilla*, p. 420.

¹⁵¹ Irene López Rodríguez, *art. cit.*, p. 57.

¹⁵² María Nieves Sánchez González de Herrero y María Concepción Vázquez de Benito (eds.), *Tratado de fisonomía. Tratado de la forma de la generación de la criatura*. Edición electrónica, 4 de enero de 2012, http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/22428/1/DLE_FisonomiaGeneracion.pdf, p. 6.

aclarar, no obstante, que en *La historia de la Reina Sebilla* conviven dos tradiciones; la primera, en la que la fealdad o belleza física reflejaba la maldad o bondad de los personajes y, la segunda, donde la ausencia de belleza física no se relacionaba con el carácter, representada por Baruquel, quien es pobre, pero es noble de corazón y es honrado.¹⁵³ Como afirma Linda González, tiene las características de un caballero, sin serlo.¹⁵⁴ La descripción del narrador es interesante, pues en ella se aprecia el desequilibrio de sus elementos: “villano grande y fiero [...] con su sayo corto y mal fecho de burel, y la cabeça por lavar y los cabellos erizados; el un ojo avía verde y el otro avía negro como la pez, y las sobrecejas luengas; y los dientes no son de oír, que eran como de perro; y los bracos y las piernas eran muy luengas; el un pie llevaba calçado y el otro descalço.”¹⁵⁵ La fealdad de esta descripción contrasta con la personalidad del hombre, así como el ojo verde contrasta con el ojo negro. Baruquel es casado y con hijos; sin embargo, lo abandona todo para ayudar a la Reina. La pertinencia de este ejemplo en un trabajo sobre personajes femeninos, radica en que este texto es el único del *corpus* en el que conviven distintas concepciones de la belleza. Ésta juega un papel esencial para definir a los personajes; por una parte está la Reina Sebilla que es en suma la más hermosa de todo el reino y es víctima de las circunstancias; por otra, se encuentra el enano, que por el contrario es descrito como alguien muy desagradable físicamente y que, además, es malvado. En la mitad de los dos extremos vemos a Baruquel, del que destaca el desaliño y el desequilibrio de sus partes, pero de quien proceden acciones buenas. Lo que constituye la visión de la belleza física como un aspecto que no necesariamente se liga con la belleza del alma.

¹⁵³ La corona vinculó la honra, no al origen estamental, sino al servicio hecho al monarca, véase Carlos Heusch, *La caballería castellana en la Baja Edad Media. Textos y contextos*. Montpellier: Université de Montpellier III, 2000, p. 13.

¹⁵⁴ Véase Linda González. “Una aproximación a La hystoria de la reyna Sebilla”. (Tesis Doctoral), Universidad de Nuevo México: Electronic Theses and Dissertations, 2012, p. 14, disponible en http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=span_etds [fecha de consulta 10 de diciembre de 2016]

¹⁵⁵ *Historia de la Reina Sebilla*, p. 430.

Finalmente, se puede concluir que la belleza es un elemento primordial en la construcción de la mayoría de estas damas. Además, es destacable que, a pesar de la importancia de este aspecto, sólo se hallen cuatro descripciones físicas de personajes femeninos y que sólo tres de ellas enfatizen la lindeza de estas doncellas. La ausencia de los retratos se suple con la repetición de fórmulas que evocan la hermosura, la fineza y el linaje de estas doncellas y que para algunas la primera es el rasgo más relevante, como es el caso de la Reina Sebilla o el de Blancaflor, quienes no tienen otro mérito que las distinga en la obra. En otros textos será un complemento de características más profundas como la iniciativa, la devoción o la inteligencia, recordemos en este punto a Melior, Magalona, Clarmonda o Viana. Sólo en un caso la belleza resulta irrelevante para el avance argumental y ese es el de la Poncella de Francia.

4.2 Temas y motivos

En este apartado se trata los temas del amor, el matrimonio y la castidad y algunos motivos relacionados que ayudan a configurar la conducta y la personalidad de los personajes femeninos. Estos aspectos ayudan a su caracterización como mujeres enamoradas, que persiguen el matrimonio (excepto La Reina Sebilla y la doncella de Francia) y que toman distintas actitudes ante la virginidad. Además estos temas y motivos son determinantes en la construcción narrativa.

4.2.1 Amor

El tema amoroso es muy importante en la representación de estas mujeres, excepto para la Reina Sebilla y para la Doncella de Francia. Las doncellas de los relatos restantes (Melior, Magalona, Clarmonda, Viana y Blancaflor) se enamoran de un joven caballero y va a ser por esa relación que la historia avanza. La belleza femenil también es fundamental porque como ha comentado Elami Ortiz-Hernán Pupareli “la mujer sublima y eleva las cualidades del caballero, y es el sentimiento

amoroso el depositario de todas sus hazañas.”¹⁵⁶ Así que ambos personajes, la dama y el caballero se interrelacionan de manera en que cuanto más perfecta es ella, más perfección alcanza el héroe.¹⁵⁷ Es por esto que se dedica este apartado a dos motivos relacionados con el amor: “Amor por la sola mención o descripción [de oídas]” y “Los síntomas del amor”.

El motivo del “Amor por la sola mención o descripción” es una consecuencia lógica de la belleza de los personajes que se han descrito, puesto que es por escuchar hablar de las cualidades de la doncella que el caballero queda prendado de sus encantos. En su obra *El cortesano*, Baltasar de Castiglione cuenta que es posible enamorarse de alguien a quien nunca se ha visto, pero de quien se ha oído hablar muy bien o al oír o leer una carta, pues de escuchar puede nacer cierta simpatía “al igual que el deseo se origina de la vista, así la voluntad nace del oído”.¹⁵⁸ Resulta verosímil que los caballeros se enamoren de oídas, ya que los personajes femeninos que se han construido, a través de la descripción o con el uso constante de las fórmulas que hacen hincapié en su hermosura, son los seres más perfectos que pueden existir. Según Domingo Ynduráin, durante el Renacimiento “el amor de oídas es un caso excepcional que requiere el complemento de la vista”.¹⁵⁹ Lo que comprobamos en los relatos analizados, ya que este motivo aparece en tres de las historias de nuestro *corpus* y en todos se requiere el segundo paso, que es ir en busca del ser amado para verlo, lo que, a su vez, acrecienta el sentimiento amoroso.

El primer caso es el de *La historia de la linda Magalona*, en el que desde el comienzo se habla de la belleza del personaje principal y de cómo la noticia de ésta llegó a oídos del joven Pierres: “Y quando el noble caballero Pierres entendió así hablar el caballero y también entendió y

¹⁵⁶ Elami Ortiz-Hernán Pupareli, “Tipología de algunas relaciones amorosas en el Amadis de Gaula”, p. 52.

¹⁵⁷ Según Lucila Lobato Osorio, “la figura de una amiga ejemplar se refleja en la imagen del héroe, que no podía amar a alguien con pocas virtudes”, (*Entre el amor y la proeza*, pp. 169-170).

¹⁵⁸ Baltasar de Castiglione, *El cortesano*. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 255-256.

¹⁵⁹ Domingo Ynduráin, *art. cit.*, p. 598.

oyó hablar de la maravillosa hermosura de Magalona, deliberó y propuso en su corazón que si él podía aver licencia de su padre y de su madre, que él iría como caballero aventurado por el mundo”.¹⁶⁰ En este relato el motivo sí es un detonante para la acción, porque debido a éste el caballero Pierres se lanzará a la aventura caballeresca.

El siguiente caso también impulsa la acción, se trata de *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, porque Micer Persio se enamora de oídas de Topacia.

Y hablávanle de muchas mujeres, entre las quales era muy noble doncella, la qual era muy rica y de gran linaje, fija del marqués de Ferrara, sobrina del duque de Milán. [...] Era tanta su belleza y su gentileza y gracia, que no se hallaba en todo el imperio otra tal. Y como el dicho micer Persio oyesse la bondad y gentileza y virtud de aquesta doncella, él la amó tanto en su corazón y en su voluntad, que deliberó de ir a la ciudad de Milán por ver aquella de quien él era enamorado por oídas.¹⁶¹

Una vez más, se observa que el enamorarse de oídas será el motivo por el cual un personaje masculino toma la decisión de salir de su hogar para buscar a la dama y esa decisión le traerá aventuras. La belleza y la fama de ésta serán las que ocasionen el amor y, por consiguiente, el deseo de conquista, tanto de la dama como de las armas.

Por otra parte, en lo que toca a la Poncella de Francia resulta interesante que su fama no crece tanto por su belleza, sino por sus hechos de armas:

Tanto era loada de virtuosa como de guerrera. Ningún grande fue en el reino ni en otros reinos donde sus fechos supiesen que no la demandasen en casamiento, y no passava día que embaxada de un reino o de otro no viniessen al rey aquexándole mucho por ella, pero la Poncella jamás quiso casar. Y el rey de Chipre de su fama se enamoró en ausencia [...] ¹⁶²

Sin embargo la Poncella no aceptará ninguna propuesta porque preferirá permanecer casta. Lo que se comenta más adelante, como parte de otro motivo. En el caso de este fragmento lo que destaca es la fama de “virtuosa guerrera” de la doncella. El motivo no dispara la acción como sucede en

¹⁶⁰ *La historia de la linda Magalona*, p. 288.

¹⁶¹ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, p. 127.

¹⁶² *La Poncella de Francia*, pp. 423-424.

los otros casos. El rey de Chipre se enamora de ella, pero este personaje no tiene una trascendencia en el desarrollo de la historia, al menos no para el tema amoroso. El hecho de que sea famosa moverá la historia en otro sentido: gracias a dicha fama ella consigue el apoyo de las poblaciones que va reconquistando.

Domingo Ynduráin en su artículo “Enamorarse de oídas” afirma que el “enamoramiento de vista” representa lo material y “el de oídas”, lo espiritual. Agrega que la ideología amorosa detrás de estas dos formas de amor han fluctuado a lo largo del tiempo; así por ejemplo, en la época Clásica imperó el sentido de la vista; luego, en la Edad Media el oído fue más valorado; durante el Renacimiento ambos sentidos se complementaban y, finalmente, en el Barroco de nuevo el oído toma un lugar preponderante a la hora del enamoramiento.¹⁶³

En la preferencia por el oído se produce una especie de deslizamiento lógico mediante el cual el sentido físico del oído se toma en cuanto vehículo de signos lingüísticos, esto es, adquiere un valor conceptual. De esta manera aparece como medio de conocimiento racional, ya elaborado, frente a la materia bruta que proporcionaría el sentido de la vista; esto es lo que le convierte en medio privilegiado para dar cuenta de lo real, y de lo irreal, como “puerta de la fe”.¹⁶⁴

Es por eso que el autor indica que el amor *ex auditu* es más espiritualizante que su contraparte, el amor *ex visu*. En los textos del *corpus* podemos confirmar que así es, ya que en los casos de Micer Persio, en *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* y en el de Pierres y Magalona se observa la presencia del amor de oídas y, efectivamente, su amor es casto. El primero se casa casi enseguida con su amada y al segundo le toma un largo camino de tribulaciones, pero al final lo logra, sin que hubiera acercamiento carnal antes del matrimonio. En cambio, en los textos en los que el amor entró por la vista triunfa lo sensual, así sucede en el caso de Melior que cuando le hablan del doncel, necesita ir a conocerlo y es allí donde se enamora: “y miró al conde muy bien a

¹⁶³ Domingo Ynduráin, *art. cit.*, p. 603.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 597.

su voluntad y más bien le pareció de lo que dél le avían dicho. Atanto le pareció de bien, que ella avía muy grande amor.”¹⁶⁵ Ya sabemos que después de esto la protagonista se lleva al doncel y consuman su amor. Un caso más aparece en la historia de Clamades, que queda prendido de Clarmonda cuando la ve por primera vez: “la qual le agradó tanto que él no se podía hartar de mirarla”¹⁶⁶ y, de la misma forma, ella es atraída “por la gran hermosura y gentil gesto y manera, y por el gracioso y cortés hablar y razonar que en él había visto”.¹⁶⁷ Los protagonistas consuman su amor durante su huida o, al menos, el lector lo puede inferir. En lo referente a este motivo, se puede concluir que en los textos mencionados coincide el tipo de “enamoramiento” con el hecho de que haya o no relaciones carnales entre los personajes, lo que explica una ideología con la que se pretendía advertir a los lectores sobre un tipo de amor guiado por la razón y otro por los sentidos.

Por otra parte, los motivos Los síntomas del amor y Enfermedad del amor (T24. *The symptoms of love* y T24. *Love-sickness*) aparecen en tres de las historias del *corpus* de esta tesis. Es sabido que las características de este tipo de amor fueron reconocidas por los médicos medievales, quienes a su vez basaron sus estudios en los tratados médicos árabes. En el libro de medicina de Bernardo de Gordonio se halla un apartado dedicado a esta enfermedad “Del amor que se dize hereos” en el cual postula que: “esta pasión es corrompimiento determinado por la forma e la figura que fuertemente está aprehesionada”¹⁶⁸ este mal altera la razón y el juicio del afectado. El enfermo de amor considera que el objeto de su afecto es la mejor en todos los aspectos:

E así concibe la forma e la figura e el modo, que cree e tiene opinión que aquélla es la mejor e la más fermosa e la más casta e la más honrrada e la más especiosa, e la mejor enseñada en las cosas naturales e morales que alguna otra, e por esso muy

¹⁶⁵ *El libro del conde Partinuplés*, p. 321.

¹⁶⁶ *La historia de Clamades y Clarmonda*, p. 625.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 629.

¹⁶⁸ Bernardo de Gordonio, “Apéndice 5. Del amor que se dize hereos”, en Pedro Cátedra M., *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*. (Estudios Filológicos, 212). Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, p.213.

ardientemente la cobdicia sin modo e sin medida, teniendo opinión que, si la pudiesse alcançar, que ella sería su felicidad e su bienaventuranza.¹⁶⁹

Se ha visto a lo largo de este trabajo que las mujeres protagonistas y algunas secundarias eran caracterizadas de esa manera. En dos de los casos la enfermedad la padecen personajes masculinos y en uno es femenino. Dentro de *La historia de Clamades y Clarmonda* sólo se menciona dicho motivo cuando describen el estado en el que se encuentra el protagonista, pero no se profundiza en los detalles: “Les mostró su hijo Clamades, que yazía en la cama muy malo por amor de su amiga, y que bien pensaban que moriría”.¹⁷⁰

En *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, el protagonista padece esta enfermedad debido a que sus padres lo han separado de su amada, a la que acusan de haberlo hechizado. Ellos planean deshacerse de ésta, la culpan de intentar matar al rey y la condenan a la hoguera, como ya se comentó. Los padecimientos de Flores descritos eran “que ni come ni bebe ni duerme pensando en sus amores”.¹⁷¹ El tío de Flores escribe a los padres para pedirles que envíen a la dama para que su pupilo se alivie del padecimiento y les dice “que si su alteza no le embiava a Flores su hijo a Blancaflor, que con ninguna cosa le podían alegrar, que creía que él se tornaría loco o perdería el seso”.¹⁷² La explicación médica de Gordonio es la siguiente:

E por esso la virtud estimativa, que es la más alta entre todas las virtudes sensibles, manda a la imaginativa, e la imaginativa manda a la cobdiciable, e la cobdiciable manda a la virtud airada, e la virtud airada manda a la movedora de los lacertos. E entonces mueven todo el cuerpo, depernando la orden de la razón.¹⁷³

Los padres del protagonista intentan curar su enfermedad, alejándolo de Blancaflor, pero obviamente esto no funcionó. Luego, el tío de Flores pretende curar el mal de su sobrino con la

¹⁶⁹ *Id.*

¹⁷⁰ *La historia de Clamades y Clarmonda*, p. 637.

¹⁷¹ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, p. 149.

¹⁷² *Ibid.*, p. 158.

¹⁷³ Bernardo de Gordonio, *op. cit.*, p. 213.

presencia de otras mujeres; por eso hace venir algunas para que lo alegraran, sin lograr su objetivo porque el amor de Flores era muy fuerte.

Otro caso del amor *hereos* se encuentra en el *Libro del conde Partinuplés*, en donde el conde es castigado por no cumplir con la única prohibición que le había hecho su amada: no verle el rostro hasta que pasaran dos años. Entonces, él es ayudado por su cuñada, la bella Urracla para escapar; una vez a salvo se puso “en penitencia y había así estado ocho meses, que no comía sino pan de cevada y agua”.¹⁷⁴ Posteriormente, se va a Ardeña a vivir como “alimaña”. Coinciden estas acciones con las características que del mal de amor describe Bernardo de Gordonio: “e por esto se mueve e anda de día e de noche, despreciando lluvia e nieve e calor e frío, e todo peligro de qualquier condición que sea, porque no puede el su cuerpo folgar”.¹⁷⁵ Además, de la enfermedad de amor, se halla en este pasaje la influencia negativa de la “Autoridad de la dama sobre el caballero” proveniente del ámbito cultural, según Lobato: “la reacción del caballero enamorado ante una repulsa de su señora o, peor aún, ante su rechazo por celos, malos entendidos o una mala acción, es extrema; le orilla al aislamiento e incluso a la locura.”¹⁷⁶

En *La historia de la linda Magalona* aparecen algunos síntomas de este motivo de la “enfermedad de amor”, pero ahora los padece una doncella.

Yo he tan fuertemente puesto mi corazón en aquel buen caballero que anteayer ganó las justas y le amo tanto, que yo no puedo comer ni beber ni dormir. E si yo fuesse segura que fuesse de noble linaje, yo faría dél mi señor y mi amigo; y por esto yo desseo mucho saber su linaje y su condición. [...] ¡Ay, ama!, ¿este es el amor que vos me tenéis?, ¿querer que yo muera tan miserablemente y que fenezca así mi vida por falta de socorro? La Medicina es cerca y yo no puedo aver remedio.¹⁷⁷

¹⁷⁴ *El libro del conde Partinuplés*, p. 369.

¹⁷⁵ Bernardo de Gordonio, *op. cit.*, p. 213.

¹⁷⁶ Lucila Lobato Osorio, *Entre el amor y la proeza*, p. 147.

¹⁷⁷ *La historia de la linda Magalona*, pp. 295-296.

En este fragmento queda claro el concepto de la enfermedad de amor, pues se utilizan palabras como “medicina” y “remedio”. Además, una vez más se aprecia la ideología dominante porque se hace énfasis en el linaje del caballero; aunque ella está muriendo de amor, tiene que cerciorarse primero de que él sea una persona de su nivel.

El ama fue a la cámara de Magalona, que estaba muy congoxada por fuerça de amores encima de su cama, ca ella no podía aver reposo. E quando ella vio su ama, se levantó y dixo:—mi amada ama, vos seáis muy bienvenida. ¿Traéisme algunas nuevas de aquel que yo tanto amo? Ciertamente si vos no me dais algún remedio que yo lo vea y que yo hable con él, yo moriré presto.¹⁷⁸

La enfermedad de amor se consideraba mortal, pues afirma Gordonio que “la pronosticación es tal que si los *hereos* non son curados, caen en manía o se mueren.”¹⁷⁹ Por dicha razón, vemos a Magalona insistiendo en la posibilidad de morir si no consigue al objeto de su afecto: “Y si vos me queréis bien, hazed lo que yo vos digo, otramete vos me veréis morir antes de pocos días de dolor y malenconía.”¹⁸⁰ Para este personaje, la enfermedad se vuelve una arma con la cual conmoover a su ama para que haga lo que le pide, porque para las personas de la época la posibilidad de morir de amor era real: “mi amada ama, vos seáis muy bienvenida. ¿Traéisme algunas nuevas de aquel que yo tanto amo? Ciertamente si vos no me dais algún remedio que yo lo vea y que yo hable con él, yo moriré presto.”¹⁸¹

Este motivo está muy difundido debido a que las explicaciones médicas relacionaban los humores y los temperamentos:

Dentro de la tradición hipocrática, el cuerpo humano se concibe como un compuesto de cuatro fluidos o humores, a saber, sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. La preeminencia de uno de estos fluidos sobre otros da lugar a los cuatro temperamentos o, en palabras de Arcipreste de Talavera, ‘complisiones’: sanguíneo, colérico, flemático y melancólico, asociados con la sangre, la bilis amarilla, la flema y la bilis negra, respectivamente. Cada temperamento, a su vez, se relaciona, según

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 301.

¹⁷⁹ Bernardo de Gordonio, *op. cit.*, p. 214.

¹⁸⁰ *La historia de la linda Magalona*, p. 296.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 301.

el pensamiento de Galeno, con uno de los cuatro elementos que conforman el universo, es decir, tierra, agua, fuego y aire, y, por consiguiente, con sus respectivas cualidades de sequedad, humedad, calor y frialdad. De este modo, las personas de temperamento sanguíneo son templadas y húmedas; las coléricas, calientes y secas. Los melancólicos se caracterizan por la frialdad y sequedad de sus cuerpos mientras que los flemáticos, por frialdad y humedad. La salud del individuo, por tanto, depende del equilibrio de los cuatro humores; mientras que las enfermedades y discapacidades son el resultado de un exceso o déficit de alguno de estos líquidos.¹⁸²

Se ha propuesto que “el amor *hereos*” forma parte del tópico conocido como *gradus amoris*, donde según Mateo de Vendôme las descripciones físicas evocarían retóricamente el momento del *visus* dentro del proceso del amor; “the conventional description of the symptoms of love provided a rhetorical commonplace which might be employed to represent the second moment of the love sequence as stated by Matthew: *concupiscentia*”.¹⁸³ Los demás momentos se representan fácilmente el *alloquium* a través del diálogo; el *tactus*, el *basium* y el *factum* (cuando se incluye) por la narración.¹⁸⁴

La función narrativa del motivo de “la enfermedad de amor”, en estos textos, es enfatizar la belleza de las damas y la afición que han provocado en sus amantes por lo perfecto de su ser. Cuando la enferma es ella, como es el caso de Magalona, se emplea para poner a prueba su recato y contención; aspecto determinante en la construcción de estas mujeres que no pueden entregarse a una pasión, al menos no de una manera pública. Lo anterior, configura ideológicamente al personaje femenino porque perfila un modelo del comportamiento esperado para las jóvenes.

4.2.2 Matrimonio

Uno de los objetivos que la mayoría de estos personajes persiguen es el matrimonio con el ser amado, tal es el caso de Melior, Blancaflor, Magalona, Viana y Clarmonda. Debido a ello, en

¹⁸² Irene López Rodríguez, *art. cit.*, p. 70.

¹⁸³ Lionel J. Friedman, *art. cit.*, p. 177.

¹⁸⁴ *Id.*

ocasiones, deben rechazar casarse con alguien a quien no aman, así sucede con las tres últimas, quienes escapan del hogar paterno para librarse de un marido no deseado, a partir de lo cual se desarrollan sus aventuras. En estas situaciones se aprecia la sujeción del personaje femenino, pues siempre depende de la aprobación paterna para casarse. Este aspecto, según Lobato, proviene del ámbito social histórico y, en estos relatos caballerescos breves, afecta principalmente a la decisión de matrimonio.¹⁸⁵ Sin embargo, de los personajes femeninos del *corpus*, sólo la Poncella de Francia apelará al voto de castidad para rechazar las múltiples propuestas de matrimonio que recibe. De hecho, será el único personaje femenino que conseguirá permanecer virgen a lo largo de toda la narración, aun a costa de matar a un caballero que pretendía violarla.

La Poncella de Francia es un personaje particular. Su singularidad radica en que, como resalta Lucila Lobato, no es una *virgo bellatrix* porque no se disfraza, ella es mujer y todos lo saben. Además, al caracterizar al personaje el narrador destaca que no está interesado en asuntos del amor y repite frases como que era de “honra cuidosa”¹⁸⁶ porque hay una intención didáctica en la conducta que se esperaba de las mujeres, debido a que algunas jóvenes, en los libros de caballerías, en varios casos eran tachadas de licenciosas.

Éste era uno de los peligros por los que los severos moralistas del siglo XVI rechazaban estas obras. Si el simple hecho de que las doncellas cabalgaran en solitario por caminos y florestas ya era condenado en obras como el *Florisando*, puesto que estas jóvenes exponían innecesariamente su honra pudiendo ser agraviadas en cualquier momento, la carga subversiva y supuestamente moral se triplicaba cuando no era un personaje secundario, sino la propia protagonista.¹⁸⁷

A pesar de ser caracterizada como un caballero, la doncella no busca el amor y prefiere mantenerse casta hasta el final. Así que si por un lado rompe con lo establecido, pues normalmente los héroes luchan por el amor de una dama; por otro, se mantiene en el rol esperado, pues una doncella debe

¹⁸⁵ Lucila Lobato Osorio, *Entre el amor y la proeza*, p. 76.

¹⁸⁶ *La Poncella de Francia*, p. 365.

¹⁸⁷ Emilio José Sales Dasí, *op cit.*, p. 55.

ser cuidadosa de su honra. Como se ha dicho, el narrador humaniza al personaje al darle un origen humilde y, por otro, lo deshumaniza al convertirlo en una virgen guerrera.

Los demás personajes que se rehúsan a casarse no lo hacen por una aversión al matrimonio, sino porque éste no se llevaría a cabo con el hombre que amaban (Motivo *T131.1.2.1. Girl must marry father's choice*); es decir, se niegan a aceptar el matrimonio arreglado por su familia; por ejemplo, Magalona antes de escapar con Pierres le dice:

Mi amado señor amigo, pues que así es como vos dezís, yo consejo que nos vayamos lo más presto más secretamente que podremos, por dos razones: la primera que yo dudo que vos seáis enojado de esperar tanto tiempo, y tengo grand miedo que en fin vos vayáis y me dexaréis. La otra es que el rey mi padre me quiere casar y, señor, antes me haría morir que yo consintiese aver otro marido que vos.¹⁸⁸

De igual manera, Clarmonda escapa con Clamades porque ya estaba comprometida con Leopatris a quien nunca había visto.

Sí señor, salva mi honra. Ca yo soy prometida por el rey mi padre a Leopatris, hijo de rey Barcaba, y no querría mi padre en ninguna manera quebrar su juramento. É yo sé bien que antes de poco tiempo verná Leopatris y me levará en una tierra a mí muy estraña. Pero, señor, yo más querría a vos que no a él, más yo no sé en qué manera me pudiéssedes haver.¹⁸⁹

Entonces, se la lleva en su caballo de madera volador, no sin antes asegurar que se casará con ella. Más adelante, cuando se separa de su amado, Clarmonda se arrepiente de haber escapado de la casa de sus padres y se lamenta por ello: “porque me partí dellos sin su licencia, en lo qual erré mucho contra ellos”.¹⁹⁰ Con esto se pone en relieve dos aspectos ideológicos: el primero es que aunque Clarmonda huye sin el permiso de sus progenitores, la intención de su enamorado es honesta y por eso le promete matrimonio, lo que regresará al orden establecido su situación, una vez que se casen;

¹⁸⁸ *La historia de la linda Magalona*, p. 315.

¹⁸⁹ *La historia de Clamades y Clarmonda*, p. 632.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 638.

la segunda es el reconocimiento explícito de la doncella de que actuó contra lo esperado por sus padres y por la sociedad, por lo que merece un castigo.

Interesante resulta esta historia, porque el casamiento será el objetivo que se persigue a lo largo de todo el relato. De manera que cuando el rey Cropardo se lleva a Clarmonda con engaños, ésta le mentirá acerca de su linaje (le dice que es hija de un hombre y una mujer pobres) para estorbar el matrimonio que él le propone y cuando ve que esto no lo persuade de su intento “se avisó que por seso le convenía escapar y por eso le respondió que le plazía, mas que se fiziesse por casamiento y que le pluguiese guardar su virginidad fasta que la oviesse tomado por mujer”.¹⁹¹ La inteligencia de esta dama es notoria porque en gran parte del relato es la que le permite guardar su virginidad hasta que la rescate Clamades. Por eso la vemos mentirle al rey Meniadus sobre su origen estamental para evitar el casamiento y, además, le advierte que:

no pertenecía a tan pobre mujer venida de tan pobre gente que ella se cassase con él, y le dixo que se aconsejasse mejor sobre ello por guardar su honra y su estado, y que él llamasse todos sus caballeros por aver su consejo y consentimiento a fin de que después no se arrepentiesse.¹⁹²

Como vemos, Clarmonda apela a la ideología dominante, acerca de la importancia del linaje para concertar matrimonios entre iguales, para persuadir a sus enamorados, que por cierto, son dos reyes; a pesar de lo cual, ella los rechaza porque ama a Clamades, quien también es hijo de un rey. Finalmente, recurrirá a un último subterfugio, al fingir que ha perdido la razón, hasta que llegue su amado a rescatarla. La historia terminará con las bodas múltiples en la ciudad de Sevilla.

Otro personaje que se niega a casarse con el hombre que su padre elige es Viana, quien está enamorada de Paris, a pesar de que éste no pertenece a su nivel social. Vemos en este relato que la opinión de la mujer tiene peso a la hora de concertar la boda, pues la protagonista dice: “Mi padre

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 639.

¹⁹² *Ibid.*, p. 642.

me tiene que hablar de mi marido y matarme quando quisiere antes que constriñirme a matrimonio, que no puede ser fecho si a cada una de las partes no plaze”.¹⁹³ De esta manera, apreciamos en Viana a un tipo de mujer que está sujeta a ciertas costumbres, pero que conoce sus derechos y sabe defenderlos. Esta actitud contrasta totalmente con la de Topacia, la madre de Blancaflor, quien acepta, sin protestar, la decisión de su padre de casarla con el hombre que le convenía, por ser rico y poderoso.¹⁹⁴

Por otra parte, la importancia del matrimonio institucionalizado queda de manifiesto en la historia de Pierres y Magalona, en las siguientes líneas pronunciadas por el caballero:

-Señora yo vos juro aquí delante de Dios que mi intención es pura y honesta, y no desseo otra cosa sino, con el placer de Dios, que yo pueda venir al amor de la linda Magalona y al sancto sacramento del matrimonio solenizado por la sancta madre Iglesia, o por Dios no me dé jamás bien ni honra en este mundo.¹⁹⁵

La intención pura y honesta de Pierres está patente en la promesa a Magalona de que no la tocará hasta el día del casamiento. Después de todas las tribulaciones que sufre, ésta logra preservar su honra durante un tiempo, recluyéndose en una iglesia, hasta que logra reencontrarse con su amado.

Sin duda, estos personajes pueden ser muy diversos y por ello tener distintas funciones en el relato; sin embargo, el matrimonio es un instrumento ideológico que devuelve todo al orden establecido. Por todo lo anterior, podemos decir junto con Emilio José Sales Dasí, que “la representación de la mujer admite las más diversas variantes. [...] no debe olvidarse que hay autores que aprovechan estas fábulas para mostrar sus sentimientos misóginos. Otros escritores prefieren proclamar la castidad de su protagonista en un claro rechazo del amor carnal”.¹⁹⁶ Lo que conduce al siguiente tema, el de la castidad.

¹⁹³ *La historia de Paris y Viana*, p. 685.

¹⁹⁴ *Infra.*, p. 75.

¹⁹⁵ *La historia de la linda Magalona*, en *op. cit.*, p. 303.

¹⁹⁶ Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 57.

4.2.3 Castidad

El tema de la virginidad es un aspecto muy importante en la configuración de los personajes femeninos. Hay diversas actitudes de las mujeres de estas historias hacia la sexualidad, lo que manifiesta las distintas tradiciones de las que provienen. En *La Reina Sebilla*, el asunto no aparece porque la reina es casada y sólo se trata de su honra cuando el traidor quiere atacarla. Por su parte, la Doncella de Francia es firme en su decisión de permanecer casta durante toda la historia. Melior, Blancaflor y Clarmonda sí tienen acercamiento sexual con sus amantes, gracias a la promesa del matrimonio futuro. Finalmente, Viana y Magalona permanecen vírgenes hasta el matrimonio.

En los textos estudiados, sólo hay un caso en los que los amantes duermen juntos sin tener un acercamiento carnal, es el de Pierres y Magalona. Desde el principio, existe la promesa de parte del caballero de respetar la virginidad de la doncella hasta el matrimonio, por lo que cuando huyen, duermen sin tener unión carnal, aunque el joven no puede contenerse para desabrochar la camisa de su amada, lo que en el nivel de la acción provoca la separación de los amantes.

Viana pasa una noche fuera de su casa, pero se queda dentro de una iglesia, junto a Isabel; mientras Paris duerme fuera con el capellán. Como se sabe, es atrapada por sus padres y recluida en una cámara subterránea hasta que acepte casarse con el hombre que su padre ha escogido para ella; sin embargo, ésta no accede e incluso se finge loca y se cubre con carne podrida para alejar al pretendiente. Con lo que estaremos frente a otro motivo literario.

Blancaflor, Melior y Clarmonda representan el tópico del amor mixto, en el que se combinan los goces carnales y la conexión espiritual. En su libro *De amore*, Andreas Capellanus se refiere al amor mixto, aunque dice preferir el amor puro:

[El amor mixto] se presta al goce pleno de la carne y concluye en el extremo acto de Venus... que ofende al rey de los cielos, que dura poco y daña al prójimo... También el amor mixto es verdadero amor, digno de alabanza y principio

de todo bien... aún cuando de él deriven peligros muy graves. Yo apruebo tanto el amor puro como el mixto, pero prefiero practicar el primero.¹⁹⁷

El amor mixto se aprecia en *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, cuando el caballero logra encontrarla, llega hasta su aposento y le pide: “Mas una sola cosa, señora, vos demando de merced, si a vos plazerá, que demos cumplimento a nuestros amores”.¹⁹⁸ Ella aceptó, pero le puso dos condiciones a su amado, la primera, que se convirtiera al cristianismo y, la segunda, que se casara con ella. La ideología aquí se aprecia en la conversión al cristianismo, gracias al poder del amor.

Como Blancaflor entendió la intención que Flores tenía, dixole que era muy contenta si él se tornava cristiano, que ella cristiana y él moro no le parecía que fuesse servicio de Dios ni cosa lícita. Flores fue contento de hazer lo que Blancaflor le dezía de tornarse christiano y de casarse con Blancaflor si Dios le sacava del peligro en que estaba y lo sacava con bien y sin peligro.¹⁹⁹

En el caso de Clarmonda y su amigo, se entiende que consuman el acto sexual, pero sólo se insinúa con el tópico del *locus amoenus*: “Y el libro dice que Clamades avía ya mucho andado, ca el caballo los levava muy ligeramente, comoquier que ellos se reposaban muchas vezes en los más hermosos lugares que hallavan y cerca de las hermosas fuentes”.²⁰⁰ La presencia de la vegetación y del agua en la escena era un código conocido por los lectores de la época para aludir a los encuentros carnales.

Los libros de caballerías, y por extensión los relatos breves, fueron acusados de que “su peor defecto era que embellecían el amor, y separaban la sexualidad del fin reproductor”. En ellos “la aprobación paterna o institucional no era necesaria para el matrimonio y el subsiguiente goce; el matrimonio podía ser contraído ante Dios, con una criada por único testigo. Incluso este

¹⁹⁷ Andreas Capellanus, *op. cit.*, p.110.

¹⁹⁸ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, p. 171.

¹⁹⁹ *Id.*

²⁰⁰ *La historia del caballero Clamades*, p. 635.

matrimonio secreto se presentaba como opcional”.²⁰¹ Esta figura cumple la función de reincorporar al orden impuesto el contacto sexual, según Lillian von der Walde.²⁰² Detrás de esta práctica, se puede apreciar un aspecto ideológico, pues no era lícito que las personas, en especial las mujeres, pensarán que se podía romper las reglas, desobedecer a los padres o ignorar a la Iglesia sin recibir un castigo o, por lo menos, retornar a la “normalidad”.

Si bien el matrimonio secreto era un instrumento que regresa las cosas al orden establecido, representaba una afrenta, pues se saltaba los ritos institucionales y, quizá por ello, la Iglesia se vio en la necesidad de legislar sobre éste:

Con la real cédula de 1564 se establecían las prescripciones tridentinas sobre el matrimonio en todos los reinos de España. Anteriormente, el matrimonio por palabras de futuro era ampliamente aceptado como suficiente para legitimar una unión, sin que el párroco ni los testigos fueran requisito indispensable. A partir de Trento se endurece la política eclesiástica condenando los matrimonios clandestinos, en su afán de revalorizar la institución como contrato y como sacramento y de enfatizar su función reguladora del orden social.²⁰³

Por otro lado, Melior se muestra como un personaje decidido e independiente en muchos sentidos; tuvo la iniciativa de elegir al hombre que más le gustó; tuvo relaciones sexuales con él y le advierte claramente que eso no significa nada. La promesa de matrimonio la ha hecho ella; sin embargo, no le concede ningún valor si él no guarda el secreto o la desobedece. La ideología subyace aquí en que esta “hada” vive bajo la presión de sus tutores y deberá casarse con quien ellos decidan, si ella no elige primero; además de que como vemos en este fragmento, ella constantemente se refiere a la supremacía de Dios:

Agora, doncel, vos no pensedes que porque avedes fecho conmigo vuestra voluntad que me tenedes a todo vuestro mandar. Por todo ello no me doy nada yo, qu’el señorío es en mi poder después de Dios. Ca piensan los hombres que después que aquesto han fecho o librado, que tienen las mujeres a todo su mandar. E si no

²⁰¹ Daniel Eisenberg, “Cervantes y los libros de caballerías castellanos”. En *La interpretación cervantina del Quijote*. Madrid: Compañía Literaria, 1995, p. 21.

²⁰² Véase *art. cit.*, p. 23.

²⁰³ Dolors Ricart I. Sampietro, “La Iglesia y el mundo femenino”, *Historia 16*, 145, 1988, p. 68.

guardades aquesto que vos he dicho, que no me descubrades, sed seguro que yo vos mande matar de mala guisa así como dicho tengo, ca yo no he miedo ni temor a ningun hombre del mundo si no es a Dios mi señor que está en el cielo.²⁰⁴

La doncella de Francia y Melior representan dos extremos en las actitudes de estos personajes, a los que se podría llamar la doncella guerrera y casta y la dueña brava.²⁰⁵ Lo curioso es que se trata de dos personajes que están deshumanizados, una como santa, la otra como hada. Tal vez por eso su actitud se sale de lo convencional. Además, en el caso de Melior que es la más desafiante, al final se sujeta a las disposiciones de sus tutores y su mano es disputada en un torneo; una vez más la ideología se impone, así que todo regresa al orden establecido, a pesar de sus poderes mágicos.

La defensa de la castidad (Motivo T320.2 *Girl kills man who threatens her virtue*) se encuentra presente en la historia de *La poncella de Francia* cuando el personaje principal es requerido en amores por un caballero y al ser rechazado, éste pretende forzarla.

Este fijo del mariscal començo a requestarla de rústicos amores, según los hombres cortesanos suelen a labradoras semejantes tentar, y no falló en ella tal aparejo como él pensaba. Más como hombres que estaban en el campo menguados de damas a qualquier baxa ralea se abaten, e así este señor con diligencia de fuerça o de grado tentava el corromper la limpieza de su castidad. La qual con muchas lágrimas y piadosas razones le rogava no quisiese fazerle mengua [...]E pues que la fortuna a vos señor tan poderoso y a mí tan pobre ha fecho que solo esto que de mí queréis es mi tesoro, con el qual vos, mi señor, muy poca gloria avréis y a mí en la más triste vida de las tristes dexarés, Dios y a vos me encomiendo.²⁰⁶

Destaca la naturalidad con la que el narrador cuenta este pasaje; justifica las bajas acciones del hijo del mariscal, al hacer la comparación con los hombres que viven alejados de las mujeres o privados de ellas y, por ello, tienen “necesidad” de satisfacer sus bajos instintos. Era “natural” que los cortesanos sedujeran mujeres labradoras por medio de su posición social o por la fuerza. Por su parte, la doncella ruega para que no le sea arrebatada su virginidad. El hombre no hace caso a sus

²⁰⁴ *El libro del conde Partinuplés*, p. 332.

²⁰⁵ Como define Marta Haro al tipo de mujer vengativa y poderosa, (*op. cit.*, p. 188).

²⁰⁶ *La poncella de Francia*, p. 363.

ruegos, por lo que la doncella se ve obligada a defenderse y mata a su agresor, lo que hace que su fama crezca “publicándose ya el caso del duque que primero prendió y la muerte de quien la quería forçar”.²⁰⁷ La defensa de la honra de los personajes femeninos se incrementa, según Sales Dasí “en la medida en que las protagonistas ocupan un lugar privilegiado en la pirámide social, ellas están más obligadas a no manchar su honra, pues son el espejo en el que las otras mujeres deberán identificarse.”²⁰⁸ Así se aprecia, a lo largo de la narración, a la Poncella de Francia luchando por dos cosas, por su patria y por su honra.

Hay que poner atención en que, a pesar de que la doncella aparece como un personaje femenino decidido, su libertad no alcanza a ser completa. Por lo que se le podrá ver abandonando el hogar paterno sin permiso del padre: “E sin acuerdo del padre deliberó de se ir al rey”;²⁰⁹ pero unas líneas más adelante se revela que no se va sola, sino acompañada de un hermano: “y rogó a un su hermano que fuesse con ella”.²¹⁰ Sobre la potestad del hombre sobre la mujer, Duby explica que:

El cuerpo femenino, más permeable a la corrupción por menos cerrado, requiere una vigilancia más atenta, y es al hombre a quien le corresponde ejercerla. La mujer no puede vivir sin un hombre, debe estar en poder de un hombre [...] Hay que levantar un muro ante su cuerpo, el muro, precisamente, de la vida privada [...] colocada bajo el gobierno de los hombres, desde su nacimiento hasta su muerte, porque su cuerpo resulta peligroso. Se halla en peligro y es fuente de peligro.²¹¹

Una vez que la Poncella llega a la corte, quedará bajo la protección del rey, como una huella más de la ideología predominante. Ésta siempre dependerá de una figura masculina, que al menos en lo simbólico, la proteja. Él actuará como un padre para ella y una prueba de esto es que pretenderá darla en matrimonio con algún buen pretendiente, lo que ella rechaza.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 365.

²⁰⁸ Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 53.

²⁰⁹ *Poncella de Francia*, p. 359.

²¹⁰ *Id.*

²¹¹ Philippe Aries y Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada, El individuo en la Europa feudal*. Traducción de Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid:Taurus, 1992, p. 215.

Por otro lado, para mantener el control de las hijas rebeldes, los padres echaban mano de todo lo que estaba a su alcance, así fuera recluirlas en el sótano o en una torre (lo que configura el motivo T381 *Impresoned virgin to prevent knowledge of men <marriage, impregnation>. Usually kept in a tower*). Eso le sucede a Viana al ser castigada por intentar huir con su amante. Cuando la atrapan, es encerrada en una capilla subterránea, junto con su amiga Isabel. Para aumentar el sufrimiento, las dos son despojadas de su ropa y alimentadas con pan y agua.: “Y el dolfín [...] mandó hazer una capilla debaxo de la tierra, bien cerrada, que no pudiesse entrar aire ni frío, y dentro hizo meter a Viana y a Isabel sin ninguna ropa ni otra cosa ninguna, y allí les hazía dar de comer y beber una vez solamente pan y agua, y todo esto passava Viana y comportava por amor de París.”²¹² A pesar de esto el ánimo de Viana no se doblega y se mantiene firme en espera de su amado. Así el carácter del personaje se consolida y se crea la intriga necesaria para atrapar al lector.

Este motivo literario permite que el personaje muestre su determinación de no casarse con alguien que no ama y será también el motivo por el que se revele su inteligencia, pues se finge loca para rechazar a sus pretendientes: “Señor, bien veo que yo soy casada salvante vuestro honor, mas no sois vos aquel que yo tengo en coraçón. Y aún más, que yo no soy para estar en el mundo ni que ninguno pueda estar cerca de mí; y si fuesse cosa honesta, yo vos mostraría las mis carnes, mas allegad acá y mostrarvos he qué sale de mi cuerpo”.²¹³ Con este artilugio se configura otro motivo, “T323.2. *Princess evades unwelcome lover by putting on foul-smelling skin-coat*”, ya que esta doncella deja que el pollo que le dieron para comer, se pudra y finge que ese olor desagradable sale de su cuerpo.

Finalmente, a pesar de que en cinco de estos textos las mujeres se rebelan ante la ideología dominante (sobre el comportamiento de las doncellas, del matrimonio y la castidad), ya sea

²¹² *La historia de Paris y Viana*, p. 698.

²¹³ *Ibid.*, p. 699.

huyendo de casa con su amado, teniendo relaciones antes del matrimonio religioso, luchando como caballero o raptando al hombre que mejor les parece; al final todo deberá regresar al orden, como ya hemos dicho, debido a dicha ideología. Por ello, a excepción de *La poncella de Francia*, todas las demás historias analizadas en este *corpus* terminarán con el matrimonio de los personajes principales e incluso de los secundarios.

El endurecimiento de la moral sexual en la baja Edad Media no supuso, por lo tanto, un rechazo de la sexualidad; hasta la Iglesia, con su larga tradición de exaltación de la virginidad y el ascetismo, desarrolló hacia finales de la Edad Media una teoría y una práctica que legitimaban el sexo dentro del matrimonio. Los canonistas, los médicos y las autoridades seculares más sensatas coincidían en que la sexualidad dentro del matrimonio era un asunto legítimo y que el matrimonio era el escenario único —o al menos, preferible— para el desarrollo de la actividad sexual.²¹⁴

El único libro donde la mujer permanece pasiva ante todo lo que la rodea y nunca se rebela ante el orden impuesto, a pesar de las injusticias que se cometen contra ella, es *La historia de la Reina Sebilla*. La reina provoca un enfrentamiento entre Francia y Grecia; sin embargo a lo largo de la obra siempre dependerá de las acciones de los personajes masculinos. Al inicio, es desterrada por culpa del enano, enseguida es escoltada por Auberín; cuando lo matan, se encuentra con Baruquel; luego es auxiliada por su tío; finalmente, cuando su hijo crece, será el que, junto con su abuelo y el Papa, regrese a la Reina al lado de su esposo. Así, vemos que la reina sólo es un pretexto para que se lleve a cabo la historia.

²¹⁴ Leah Otis- Cour, *Historia de la pareja en la Edad Media. Placer y Amor*. Madrid: Siglo XXI, 2000, p. 97.

5. Análisis de la actuación de los personajes femeninos en siete relatos caballerescos breves del Siglo XVI

El análisis de la actuación de los personajes femeninos del *corpus*, se realiza siguiendo la teoría de Bal, con el siguiente esquema: marco de referencia, los datos de identidad, la profesión, la descripción y la relación con otros personajes. El marco de referencia se vincula con la información extratextual que el lector tiene del personaje, ya sea porque éste es histórico, legendario, mítico o alegórico.²¹⁵ Los datos de identidad como el sexo o el nombre pueden estar relacionados con las características físicas o morales del individuo. La descripción igualmente determina la actuación del personaje, ya que “si un personaje es viejo, hará cosas distintas de las que haría si fuese joven. Si es atractivo vive de forma distinta que si fuese feo”.²¹⁶ Hay que advertir que la descripción se trató en el capítulo anterior con mucha más profundidad. El objetivo aquí estudiar el tipo de construcción de los personajes y su actuación en las obras para encontrar sus semejanzas y diferencias.

5.1 *El libro del conde Partinuplés*

Melior y Urracla son personajes legendarios, el primer nombre proviene del latín *Melior* (mejor)²¹⁷ y el segundo, Urraca, del vocablo *urre* (oro en vascuence) proveniente del latín *aurum* (oro);²¹⁸ ambos son usados por analogía con el ser representado y revelan la posición social, política y económica de estas mujeres. Las dos son bellas, aunque la descripción más completa es la de Urracla. Las hermanas tienen diferentes personalidades. Mientras Melior es impulsiva y orgullosa, Urracla es ecuánime y discreta. A ésta no se le atribuyen cualidades mágicas ni el espíritu libre de

²¹⁵ Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 90-91.

²¹⁶ *Ibid.*, 92.

²¹⁷ Además de los rasgos argumentales que la emparentan con *La historia de la linda Melosina*, Melior es el nombre de una de las hermanas de Melusina.

²¹⁸ Gastiz, “Sobre el antiguo nombre de mujer Urraca”, *Celtiberia*, disponible en <http://www.celtiberia.net/es/biblioteca/?id=2964> [fecha de consulta 10 de diciembre 2016]

su hermana, pero juega el papel de consejera, lo que se puede considerar un rasgo ideológico, pues como mujer, aunque es un hada, necesita de un guía, a pesar de que no lo necesitó al principio. En cuanto a las actuaciones, ambas realizan acciones determinantes para la historia. Melior es la protagonista que elige a su amante, lo toma y lo lleva a vivir consigo. Por su parte, Urracla actúa como ayudante, aunque desobedece a su hermana al salvar a su cuñado, rescatarlo y apoyarlo para que recupere el amor de ésta; su papel es decisivo para que el héroe logre su configuración.

Melior no necesita de un protector que esté siempre con ella y la mantenga a salvo; en teoría es muy independiente, aunque los consejeros juegan el papel del mentor y ella debe obedecerlos. Por ello, a pesar de que esta protagonista puede volar y hacer encantamientos, debe cumplir con una norma social humana: casarse. Es evidente que la ideología hegemónica se hace presente al someter al personaje a la voluntad de una figura paterna. Otro aspecto ideológico lo vemos en los dos reyes que no aceptan que Melior sea la emperatriz, por ser mujer; aunque en este caso, ella misma vuela en su nube a poner en orden a los rebelados. A diferencia de lo que sucede con otros personajes, como Blancaflor que depende de la intervención del Papa para coronarse junto con su marido, cuando hereda el imperio de Roma porque “por ser mujer no la querían recibir algunos del imperio por señora”,²¹⁹ esta protagonista es capaz de controlar a sus opositores. Podemos decir que la construcción de Melior se da de una manera inversa, con respecto a otras protagonistas (por ejemplo Magalona o Viana). Ella inicia en la historia con un papel muy activo, su personalidad es dominante y sus actos mueven la historia. Sin embargo, conforme avanza la trama su papel se torna pasivo, su personalidad tambalea (necesita del consejo de su hermana) y, finalmente, sus actos pasan a un segundo plano para darle prioridad a los actos heroicos del conde.

²¹⁹ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, p. 179.

La madre del héroe no aparece mucho en el relato; sin embargo, juega el papel de enemiga de la protagonista, pues es la que tiene la idea de casar a su hijo para que se aleje de Melior. Así que ante la negativa de éste, decide alterar el vino para engañarlo y casarlo con la sobrina del Papa. Luego, con ayuda del obispo, se encarga de hacer dudar al joven de si Melior es un hada o si es “pecado”. Por otra parte, Elenisa es un personaje incidental que se casa con el conde y es sobrina del Santo Padre. Ambos personajes femeninos son enemigos de Partinuplés y motivan su separación de Melior. Su papel tiene importancia porque gracias a ellas, el conde deberá conquistar a su amada y por añadidura al imperio, por su propia mano, luchando en el campo de batalla.

Hay dos personajes femeninos más en este libro, la doncella de Urracla, Persies, y la Reina mora, Ansies, ambas enamoradas del conde, por lo que cuidan de él cuando tiene necesidad. Su presencia es breve, pero tiene varias funciones; las dos enfatizan la belleza física del héroe al enamorarse de él. Además, la reina mora le salva la vida, cuando interviene ante su marido para que no lo mate, luego lo deja salir, lo arma y le da un caballo para que se presente al torneo. El pasaje sirve para exaltar el valor del caballero de honrar su palabra, porque Partinuplés le promete a la reina que regresará a su prisión una vez que termine el torneo, lo cual cumple.

5.2 La historia de la Reina Sebilla

La Reina Sebilla es un personaje legendario, su nombre de pila nunca se menciona; sin embargo, su apelativo da mucha información sobre la posición social, política y económica de esta mujer. Su configuración continúa con la breve descripción que aparece de ella desde el inicio: ella era “muy noble dueña, muy cortés y mesurada a maravilla”.²²⁰ Luego, a lo largo de la historia se reiteran conceptos como la riqueza y la belleza que la determinan; por ejemplo, cuando se encuentra con

²²⁰ *La historia de la Reina de Sebilla*, p. 419

Baruquel, éste le dice: “Bien me semejades muger de dinero y de meaja”.²²¹ Para reafirmar la riqueza de la reina, la vemos lamentarse así: “mezquina, ¿cómo só echada en gran pobreza? Si de buena ventura fuesse en París, deviera agora yo yazer en mi rica cámara y en el mi rico lecho, y ser guardada de dueñas y dozellas”.²²² Con estas figuras retóricas patéticas se apela a la conmoción del público. Siguiendo el estudio de Lobato, hay otra característica de la amiga que proviene del ámbito social: la devoción religiosa.²²³ La religiosidad en este caso no se configura con la descripción o las palabras de los otros; ésta se logra con las constantes invocaciones a Dios y a la Virgen que hace ella misma, ante los problemas que sufre.

La Reina Sebilla es protagonista de esta historia, sobre todo de los primeros capítulos (I-XVIII); su participación es menor en los últimos; sin embargo, ella juega un papel pasivo, como ya se comentó, pues siempre aparece bajo la protección de una figura masculina/paternal que la auxilia. La ideología aquí se aprecia desde el principio de la historia cuando los traidores aconsejan al rey que su mujer “debía ser quemada como mujer que era provada por la mala en tal traición”.²²⁴ Esto se debe a que para la mentalidad del momento si una mujer hacía, o se sospechaba que hacía, algo que manchaba el honor de su pareja, la falta tenía que limpiarse, incluso con sangre.²²⁵

Otro concepto en el que apreciamos el aspecto ideológico que conforma a estos personajes femeninos es la honra. Cuando el caballero Auberín defendía a la reina del traidor Macaire, que quería violarla, más que referirse a la defensa de la señora, éste apela a que defenderá la honra de su señor, como se aprecia en estas palabras: “A la dueña no avrés a la mi voluntad. – E dixo--: ¿Qué

²²¹ *Ibid.*, p. 431.

²²² *Ibid.*, p. 450.

²²³ Lucila Lobato Osorio, *Entre el amor y la proeza*, p. 99.

²²⁴ *Ibid.*, p. 423.

²²⁵ “Since a Spaniard’s honor depended, in part, on the sexual conduct of his wife, the husband must act to prevent dishonor. In the event that he has already been dishonored, he must ‘wash away the stain with blood,’ murdering rival and wife, if she is (perceived as) guilty.” (Linda González. *op. cit.*, p. 11)

dezides? Si vos vala Dios, haríades en ello muy gran deshonra al rey, aunque pudiéssedes”.²²⁶ Es decir, el caballero lucha por defender una propiedad del rey que de ser ultrajada traería deshonra, aunque paradójicamente, en esos momentos ella había sido desterrada.

Una mención aparte merece Belisarte, la hija del burgués que le da refugio a la reina, a Baruquel y a su hijo. Ella, al igual que todas las mujeres de estas obras, es “muy hermosa”, pero a diferencia de la mayoría, se enamora del doncel y le propone matrimonio de esta manera: “casaos conmigo tenéme por mujer y seréis muy rico para siempre”.²²⁷ Luis la rechaza por su posición social, él no sabe que es un príncipe y se cree pobre. A pesar de ello la aparición de esta doncella es muy breve y, después de esta escena, no la vemos sino hasta el final del relato, cuando es casada “en alto lugar”. Lo que devuelve al orden la actitud de una mujer un tanto libre.

5.3 La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor

Blancaflor es un personaje legendario, su nombre tiene la connotación de belleza e inocencia. Como afirma el texto, el nombre le fue dado por haber nacido “el primer día de pascua florida”.²²⁸ Seguramente, su antropónimo también fue elegido por representar la pareja perfecta del caballero, Flores, que utiliza el lexema “Flor”: “Recordemos cómo los mejores caballeros son definidos como la ‘flor de la caballería’, significando esta la excepcionalidad, la virtud en armas y el carácter”.²²⁹ La descripción de esta dama se da por fórmulas como: “es moça y gentil mujer y de gentil criança”, “era tal y tan discreta y de tan gentil criança que en España no se fallaría otra tal como ella”, “no le parecía ser esclava, más señora, según la disposición suya y gran discreción y gentil fablar”.²³⁰

²²⁶ *La historia de la Reina de Sebilla*, p. 428.

²²⁷ *Ibid.*, 451.

²²⁸ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, p. 141.

²²⁹ María Coduras Bruna, *La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano*, tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2013, p. 385.

²³⁰ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, pp. 158-159.

Cabe señalar que éstas aparecen en el momento en el que Blancaflor es vendida como esclava; se destacan en ellas la gentileza y la discreción del personaje, seguramente para enfatizar su origen estamental y aumentar la tensión de la historia. La belleza en este caso tiene una función argumental determinante, pues cuando Flores va a rescatarla de la torre del Almiral, el plan consiste en esconderse en el cuévano que será entregado a “la doncella que está juzgada por más hermosa”. ¿Quién si no Blancaflor cumple con este requisito? Al lector ya le ha quedado claro.

La configuración de esta protagonista se da poco a poco; ella es la hija de la reina Topacia, que murió siendo esclava; en teoría fue criada como hija de los reyes, pero al crecer representa un obstáculo para los planes de educación de Flores. Cuando éste es enviado lejos de la corte le pide a su padre que Blancaflor vaya con él, lo que le es negado porque “no era cosa onesta que una doncella fuese en su compañía a estudiar”.²³¹ La educación fuera del hogar no era necesaria para una mujer y menos si no tenía una posición social alta, como sucede en este caso. Y es que, según López Estrada las doncellas debían aprender a leer y a escribir “en casa, de los que la[s] rodean”.²³²

Cuando los padres de Flores se dan cuenta del amor que su hijo tiene por la esclava, encargan al senescal urdir un plan para deshacerse de ella; por esta razón trama un ardid para que todos crean que ha tratado de matar al rey y así puedan quemarla “legítimamente”. En cierta manera, hay un paralelismo con lo que sufre la Reina Sevilla: la trampa, la condena a la hoguera y el camino de tribulaciones hasta ser restituida. La religiosidad del personaje se conforma desde el inicio cuando se dice que sus padres son cristianos, se reafirma constantemente con sus invocaciones a Dios y se hace más fuerte cuando Flores se convierte, al Cristianismo por petición de la muchacha.

²³¹ *Ibid.*, 145.

²³² Francisco López Estrada, “Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana”, en *La condición de la mujer en La Edad Media*. Coloquio Hispano- Francés, Madrid: Universidad Complutense, 1986, p. 17

Resulta interesante ver cómo la virginidad de Blancaflor se vincula con la conversión de todo un pueblo al cristianismo. Esto sucede de la siguiente manera: ella acepta el acercamiento carnal con Flores una vez que éste ha prometido abrazar la fe cristiana y casarse con ella. Luego, él le pide a sus padres que se conviertan o que se consideren sus enemigos; ellos aceptan convertirse “y en espacio de seis meses fue la mayor parte de España convertida a la fe de Christo”.²³³ Así es como este personaje consigue con un acto “pasivo” (entregar su virginidad) más creyentes para su fe.

Lo ideológico se aprecia, entre otras cosas, en la conversión del caballero y en la promesa del matrimonio futuro; un ejemplo concreto aparece cuando Flores le pide a Blancaflor que le ruegue a su Dios que los ayude a salir del naufragio en el que se hallaban y pronuncia estas palabras: “Yo creo que la vuestra ley es la buena y verdadera”.²³⁴ Una declaración así de parte de un moro no puede ser una simple casualidad.

En cuanto a la actuación, Blancaflor juega un papel pasivo a lo largo de todo el texto; se observa cuando es acusada injustamente y luego, cuando es rescatada por Flores, ella misma dice “caballero, a Dios y a vos me encomiendo”;²³⁵ después, es vendida como esclava y liberada una vez más por su amado. Así pues, se puede concluir que los atributos (la belleza, la religiosidad y la virginidad) de Blancaflor tienen más relevancia que sus actos.

Por otra parte, la madre de Flores es un personaje que tiene varias facetas; es ayudante y enemiga. Primero, se advierte su bondad con la madre de Blancaflor, cuando se compromete a cuidar bien de la hija de Topacia; pero cuando el rey le reclama que Flores no se concentra en sus estudios por culpa de la doncella, la reina le aconseja alejar a los amantes; una vez que esta

²³³ *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, p. 178.

²³⁴ *Ibid.*, p. 176.

²³⁵ *Ibid.*, p. 153.

estrategia no funciona, le sugiere a su esposo venderla como esclava y así enviarla muy lejos, donde nadie vuelva a saber de ella. Más adelante, cuando Flores regresa al palacio, le miente, al decirle que Blancaflor había muerto hacía tres semanas, pero no puede sostener por mucho tiempo su mentira, ya que se conmueve por el dolor de su hijo. Así que le confiesa qué fue de la doncella y le regala un anillo que lo hace inmortal para que pueda ir en su búsqueda. En la construcción de este personaje encontramos rasgos más humanos, ya que no es una mujer malvada, ni es toda bondad; es un ser complejo. En su propia descripción hay características como: “noble”, “virtuosa” “poderosa”, “sabia”, atributos poco comunes en la construcción de estos personajes; incluso cerca del final se asegura que: “sabía las siete artes, y que ella le avía metido allí [a Flores]”;²³⁶ algo que como lectores sabemos que es falso, pues el héroe ha llegado por su propia astucia y con la ayuda del capitán de la torre; aunque sí le debe a su madre la existencia del anillo mágico.

Al principio de esta obra, el narrador relata la historia de los padres de la protagonista; dentro de este marco, un personaje femenino principal es la madre de Blancaflor. Así pues, se aprecia cómo Micer Persio se enamoró de Topacia por la fama de su hermosura. Su nombre es el femenino de la piedra preciosa y es una metáfora del personaje. Después, somos testigos de cómo fue Micer Persio a pedir la mano de su amada y de las tribulaciones que vivieron antes del nacimiento de su hija.

El trasfondo ideológico en cuanto al matrimonio se observa desde el inicio, cuando micer Persio va a pedir la mano de Topacia al duque de Milán. Una vez que acuerda el casamiento, firman documentos y hacen arreglos para las ceremonias; todo ello sin la presencia de la novia: “se dieron las manos y firmaron el casamiento el duque de Milán y micer Persio. Y dieron y aseguraron jornada para el otro día para hazer los desposorios, y la missa fuesse dexada para en Roma. Y como

²³⁶ *Ibid.*, p. 172.

todo esto fue concordado, el duque se fue para Topacia a hazelle saber cómo la avía casado con micer Persio.”²³⁷ Cuando el duque le informa a su sobrina que el matrimonio está arreglado, hace énfasis en la posición social de su nuevo marido, como se aprecia en este fragmento: “y podéis ser cierta, hija mía, que aqueste señorea la mayor parte del imperio romano, así que vos os podéis tener por la más bienaventurada de todo vuestro linaje”.²³⁸ No es un secreto que los matrimonios arreglados de esta manera suponían un beneficio económico o social para los participantes.

La actitud de Topacia después de enterarse de que se ha arreglado su matrimonio con micer Persio es de total sumisión, ya que le responde a su tío lo siguiente: “Yo señor tío. Tengo por bien hecho todo lo que vuestra señoría aya hecho y de mí aya ordenado, como no tenga otro padre ni aya tenido sino a vuestra señoría, lo qual tengo por bien todo lo que vuestra señoría por mí ha firmado”²³⁹ En ausencia de su padre, la figura paternal la adopta el duque y ella está obligada a cumplir con sus disposiciones.

5.4 La historia de la linda Magalona

Magalona es un personaje protagonista, hija del rey de Nápoles. Su nombre da origen al de una ciudad francesa Meguelone (Magalo, Magalona o Magalone²⁴⁰), de la que es originario Pierres. Su belleza es el motivo por el que Pierres saldrá como caballero a buscar aventuras y, por supuesto, a conquistar su amor. Después de que éste llega a Nápoles y se luce en los torneos²⁴¹ que se organizaron en su honor, Pierres y Magalona se pueden conocer y platicar. Con lo cual ambos

²³⁷ *Ibid.*, p. 129.

²³⁸ *Id.*

²³⁹ *Id.*

²⁴⁰ *Encyclopedia metodica. Geografía moderna*. Trad. Julián de Velasco, Juan de Arribas y Soria. Imprenta de Sancha, 1792 (Versión Digitalizada).

²⁴¹ En este pasaje apreciamos otro aspecto de la configuración de los personajes femeninos, que es la “Contemplación de las acciones bélicas del caballero”, según Lucila Lobato Osorio, *Entre el amor y la proeza*, p. 187.

quedan aún más enamorados. Cuando ella escapa con el caballero, lo hace bajo la promesa de permanecer virgen hasta el matrimonio, lo que cumple. Magalona tiene un papel activo en la historia, pues al quedar sola en medio del campo busca, por medio del ingenio, la manera de permanecer a salvo. Primero cambia de vestimenta con una peregrina y luego se establece como hospitalera en el puerto de Sarracín. Su religiosidad queda demostrada, más allá de las plegarias, por su peregrinaje, su penitencia y sus servicios en la iglesia y el hospital. No sólo eso, además, hizo que construyeran una iglesia en honor a San Pedro para pedir por el bien de Pierres. Por lo anterior, la doncella es el modelo de una buena cristiana.

En esta historia se distingue la presencia de una medianera, el ama de Magalona, quien sirve de mensajera entre los amantes y es un personaje sin nombre. Además de que es la consejera fiel, ella es la protectora de la honra de Magalona y le recomienda ser paciente y no entregarse tan pronto a su pasión.²⁴² Cuando le pregunta a Pierres qué tipo de amor profesa por la doncella le dice: “yo no sé en qué manera vos entendéis este amor, ca si vos lo entendéis de loco amor y desonesto, no me fabléis más en ello”.²⁴³ Una vez que el caballero responde a las dudas del ama, ella queda complacida con él; incluso, éste promete un matrimonio futuro hincado ante un crucifijo y delante de ella. Lo cual representa un aspecto ideológico, pues el caballero asegura que busca el amor de Magalona y el “sancto sacramento del matrimonio solenizado por la sancta madre Iglesia”,²⁴⁴ es decir, el matrimonio institucionalizado. El ama facilita el encuentro entre los enamorados en la recámara de la doncella y le aconseja ser discreta, por sí misma, por Pierres y por ella; apela siempre a la posición de la doncella, con palabras como éstas: “suplico tanto como puedo que vos rijáis

²⁴² Podemos observar en este relato el propósito didáctico y moralizante que se aprecia en “la inclusión de pasajes donde el narrador avisa de lo necesaria que es la ejemplaridad en las criadas que aconsejan a las jóvenes princesas”. Sales Dasí, *op. cit.*, pp. 57-58.

²⁴³ *La historia de la linda Magalona*, p. 300.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 303.

sabiamente y fagáis buena contenencia como a tan noble y alta hija pertenece”.²⁴⁵ Es un personaje secundario que funciona como ayudante de la doncella protagonista. Se puede afirmar que es un personaje que representa la moral de la época.

5.5 La Poncella de Francia

La doncella de Francia es un personaje legendario, cuyo nombre de pila no se conoce, al menos no por el texto estudiado; se presenta por primera vez como: “una bien pobrezilla, pastora de su niñez, fue usada de guardar ganados, la qual en este oficio duró fasta edad de xix años”.²⁴⁶ Todo el tiempo se hará referencia a este personaje por su apelativo; sin embargo, éste da mucha información como que es mujer, joven y virgen. Además, se le dota de características como “fuerza” y “saber”, no muy característico en un personaje femenino, sobre todo la fortaleza. Según se ha visto en los textos estudiados, sólo a otra mujer se le atribuyó, en algún momento, la sabiduría; a la madre de Flores.

La configuración de la doncella se va elaborando a lo largo del relato; primero, aparece en la casa de sus padres, siendo una simple pastora; luego, a partir de su sufrimiento por los acontecimientos políticos de Francia y los sueños que tuvo durante nueve días, sufre una transformación. Su saber y su fuerza se incrementan y se convence de que el reino será salvado por su mano. Así que deja el hogar paterno y viaja para encontrarse con el rey. De esta manera, se presentan las primeras muestras de su astucia, al engañar a los guardias para lograr encontrarse con el monarca. La intrepidez del personaje surge cuando el rey la conoce, le ofrece cumplir sus deseos y la doncella le responde: “No con pensamiento de recibir mercedes, más con desseo de poder fazer servicios vine”,²⁴⁷ la actitud y la fuerza de la chica convencen al rey. Enseguida, asoma de

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 308.

²⁴⁶ *La Poncella de Francia*, p. 358.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.359.

nuevo la astucia, a través de los engaños que tramó para matar al duque de Galdes, a su sobrino y al hijo del mariscal de Francia, quien intentó forzarla. Este último caso permitió tres cosas en la narración; la primera, que los franceses pudieran recuperar el Real y tomar como prisioneros a los principales hombres del sitio; la segunda, que la doncella ganara fama por defender su honra con su propia mano; la tercera, su apelativo: “doncella”, que en francés significa virgen.

La siguiente característica de la pastora que se presenta es la largueza, pues las riquezas que el rey le otorgaba ella las repartía equitativamente entre sus seguidores. En seguida, el rey la nombra capitana. La doncella no era muy diestra a caballo, pero aprende muy rápido. Tanto que la tercera vez que montó “cosas muy famosas y de amazona fizo”.²⁴⁸ Otra característica fundamental de este personaje es la religiosidad, la cual se aprecia desde el inicio del relato, cuando la pastora tiene los sueños y le es revelada su misión. Luego, a lo largo del texto se le puede ver encomendándose a la voluntad de Dios y mandar oficiar misas antes de las batallas.

En cuanto a la nobleza de la protagonista de este relato, es claro que no la posee por nacimiento, ya que es de origen humilde. Sin embargo, en este texto aparece la idea de que la honra se gana por los actos, más que por la sangre; de esta forma, la doncella conquista su fama y honor por su propio esfuerzo. Esta concepción prevalece cuando el duque de Savoya se niega a batirse con ella por ser de una condición inferior. En el cartel que ella publica se lee lo siguiente:

Si por la limpieza de vuestro linaje y la grandeza de vuestro estado, señor, me quitáis de no ser digna para entrar en campo con vos, yo, en quanto a mí, conozco ser verdad, mas si aquella grandeza y alta sangre que de vuestros antecesores heredastes, por vuestros yerros tan feos se pierde, no es muy grande honra que otros menores que yo entren con vos en campo y vos vençan [...] Por cierto a mí plaze que no seamos iguales, ¡ni Dios lo quiera!, porque las obras en cada uno son más poderosas de alçar o abaxar que ninguna pobreza ni baxeza de linaje.²⁴⁹

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 369.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 376, 377.

La doncella de Francia es el único personaje principal de los estudiados en este trabajo que no es de un origen noble; pues aunque Blancaflor es esclava, lo es por los acontecimientos que llevaron a sus padres a ser prisioneros, pero los lectores están enterados de que pertenece a un alto estamento. Magalona se hace pasar por peregrina y se viste con ropas viejas y sucias, para pasar inadvertida, pero una vez más se trata de un disfraz y no de un origen bajo. Al respecto, Lobato sostiene que quizás el autor conservó este aspecto del origen de la doncella porque era un hecho histórico conocido y quizás porque también de esta manera se dirigía a un público con una mentalidad nueva, la renacentista.²⁵⁰

La apariencia física de la doncella es descrita a través de una pintura que vio el narrador. Destaca la altura, la fuerza, los largos cabellos rubios y agrega que “como amazona, y no como a mujer deste tiempo” la miró.²⁵¹ Resulta interesante que la descripción de la doncella se encuentre antes de la batalla con el último de los caballeros que envió el duque de Savoya; es decir, en medio de una escena de acción, lo que es más propio para la presentación física de un caballero, y no en un ambiente amoroso o cortesano como sucede con otras damas; sin embargo, no sorprende esta manera de construir al personaje, pues la doncella es considerada más como un caballero que como un personaje femenino tradicional.²⁵² Otra posible causa con respecto a la ubicación de la descripción es que busca crear suspenso.

Claramente se aprecia la ideología de la historia en varios aspectos de la construcción de la doncella. El primero está en que el personaje es femenino y de baja condición social, lo que a primera vista podría resultar transgresor; sin embargo, la protagonista tiene varias determinantes; por un lado, ella no es cualquier mujer, sino que ha sido elegida por un poder superior, tanto así

²⁵⁰ Lucila Lobato, “La Poncella de Francia: Traslado del modelo de caballero literario a la figura femenina”, p. 1160.

²⁵¹ *La Poncella de Francia*, p. 382.

²⁵² Véase Lucila Lobato, *art. cit.*, p. 1168.

que el mismo rey de Francia “no la mirava como a mujer humana, sino como a cosa del cielo venida”,²⁵³ incluso el rey enemigo, el de Inglaterra dice: “cierto es que no una muger, mas Dios y sus maravillas me fazen la guerra”;²⁵⁴ así que aunque por un lado se humaniza al personaje al otorgarle un origen humilde, por el otro se diviniza. Lo anterior se puede deber a que, como dice Lobato, detrás de la construcción de este personaje se encuentra la intención de “consolar, animar y enseñar a la reina Isabel de Castilla”.²⁵⁵ Se entiende de esta manera que la protagonista y la Reina son personas elegidas y que a ellas les está destinado alcanzar lo que se propongan. El segundo aspecto está en que la doncella tiene más características masculinas, incluso divinas, que femeninas. A diferencia de otros personajes, ella será más famosa por sus hechos, que por su belleza, por lo cual se destacan aspectos como su virtud y su capacidad bélica: “tanto era loada de virtuosa como de guerrera”.²⁵⁶ Incluso, el rey de Chipre se enamoró de su fama, sin conocerla; de esta forma el autor hizo la transposición del “motivo del amor de oídas” que con otras doncellas, por ejemplo la Linda Magalona o Topacia, se da por su belleza, al enamoramiento por la fama. Sin embargo, la doncella de Francia no era famosa por su belleza ni estaba interesada en el amor de nadie y, a pesar de que fue pedida muchas veces, nunca se quiso casar. En suma, el autor construye un personaje femenino muy activo y ejemplar: astuto, fuerte, esforzado, religioso, fiel, valiente y casto, casi como un caballero.

²⁵³ *La Poncella de Francia*, p. 397.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 415.

²⁵⁵ Lucila Lobato, “La Poncella de Francia: La doncella-caballero y su relación con Isabel I de Castilla”, p. 73.

²⁵⁶ *La Poncella de Francia*, p. 423.

5.6 La historia de Clamades y Clarmonda

Clarmonda es un personaje legendario, es una princesa y su nombre proviene del occitano *Esclarmondèa*²⁵⁷ que en francés se traduciría como *eclair le monde* que significa “luz del mundo” o “el claro mundo”. Según María Coduras Bruna “la claridad, la blancura o la luz significan la virtud y la bondad, la excepcionalidad de los personajes, su transparencia”.²⁵⁸ La primera vez que aparece se afirma que ella era gentil y tenía “muy hermoso gesto”; además, surge un rasgo de su carácter, pues aparece molesta con Clamades por entrar a su recámara y besarla mientras dormía; incluso, lo amenaza con la muerte, por lo que el caballero le miente al hacerse pasar por Leopatris, su prometido, para salvarse. Enseguida, cuando se descubre el engaño del joven, es condenado a morir, aunque logra escapar en el caballo volador de madera. Ahí se observa un cambio en la actitud de Clarmonda, pues a pesar de haber sido engañada por Clamades, queda prendada de éste.

La belleza de esta mujer será uno de los motivos por el cual la trama avance, porque debido a ésta Clamades regresa, le explica quién es y por qué le mintió la primera vez. Esto hace posible que Clarmonda y él se declaren su amor. Pero los amantes se enfrentan a un problema: la doncella está prometida a Leopatris, así que deben huir para evitar el casamiento. En este episodio, se ve una faceta activa de la protagonista, pues no tiene miedo de escapar de su hogar con tal de casarse con el hombre que ama. La hermosura de la doncella ocasiona también que el rey Cropardo la rapte y que, una vez muerto éste, el rey Meniadus la pretenda también.

Un aspecto interesante de este personaje es el cambio de nombres a lo largo del episodio en el que está separada de su amado, a la manera en la que los caballeros lo hacían en los libros de caballerías. El primer seudónimo que elige es Sarreta (variante de Serreta, diminutivo de Sierra, según la RAE); ella dice llamarse así porque quiere evitar casarse con el rey feo y giboso llamado

²⁵⁷ *Dictionnaire occitan- français(gascon toulousain)*. Toulouse: Instituto de Estudios Occitanos, 2004.

²⁵⁸ María Coduras Bruna, *op. cit.*, p. 679.

Cropardo; obviamente, escogió este nombre porque denota la relación con el campo y por tanto a un estamento social bajo. El siguiente nombre se lo dice al rey Meniadus, cuando éste le pide que se case con él; para evitarlo le refiere que es hija de una monja y de un monje y que se llama Hallada; nombre que una vez más tiene relación con un estamento social bajo porque implica una falta de identidad total, además de que es producto de una relación indigna. Lo que busca una vez más es evitar el matrimonio y esperar el rescate de Clamades. Lo ideológico aparece, como en muchas de estas historias, en el desenlace cuando Clamades y Clarmonda vuelven al orden establecido por la sociedad casándose.

Los demás personajes femeninos que participan en esta historia son seres pasivos y sólo motivadoras de la acción y lucimiento de héroe, como las tres doncellas de Clarmonda, Floreta, Gayeta y Liades, que son condenadas a la hoguera por ser cómplices del escape de la protagonista. Para rescatarlas Clamades y Durbáns combaten en un torneo contra tres caballeros, del cual resultan vencedores. Al final, el héroe las casa “muy ricamente”.

5.7 La historia de Paris y Viana

Viana tomó el nombre de la ciudad de Francia en la que nació. Como muchas de las protagonistas de estas historias es muy hermosa y desde que cumple los doce años es famosa por ello. Su belleza será motivo de que se organice un torneo en el que se definirá si es ella la más hermosa o si lo son otras dos doncellas. Por supuesto, ella gana el título, gracias a la fuerza del caballero Paris que combate anónimamente para obtener dicho honor. Es de los pocos ejemplos de este *corpus* en los que se advierten algunos aspectos de la educación que recibían estas doncellas; en este caso Viana es enseñada a leer, a tocar instrumentos y a danzar. Su contraparte Paris, tiene veinticinco años y también sabe tocarlos; de hecho, Viana se interesa en éste por las serenatas que le lleva, aunque él no se atreve a declararle su amor a causa de su condición social.

La construcción de Viana sorprende un poco al lector, pues la primera parte del relato, aparece como el clásico personaje tipo, famoso por su belleza y honor, por lo cual el caballero lucha para incrementar su honra. Sin embargo, esta protagonista va tomando vigor conforme avanza la trama. Su fuerza de carácter aparece cuando le dice a Paris que no aceptará que su padre la obligue a tomar por marido a otro. Luego, al escapar con el joven, también se observa su determinación para obtener lo que desea, casarse con su amado. Finalmente, la astucia del personaje se nota en las argucias que trama para evitar el matrimonio que su padre arregló con el hijo del duque de Borgoña. De la misma manera, su contraparte, Paris tiene que valerse del engaño para solicitar la mano de la doncella y lograr, después de dos años de sufrimiento, casarse con ella. La parte ideológica es notoria en el episodio de la fuga, pues a pesar de estar rompiendo con el orden establecido, Viana se asegura de pedirle a Paris que guarde su virginidad hasta el matrimonio. Además, el tiempo que pasa recluida por su padre, desnuda y alimentada sólo con pan y agua funcionan, de alguna manera, como la penitencia que debe cumplir para limpiar la culpa de su huida de casa.

Por todo lo anterior, se puede afirmar junto con Nieves Baranda que detrás de estas historias hay una ideología conservadora:

En la cual el individuo acaba cumpliendo sus compromisos con la sociedad a la que pertenece y defendiendo sus valores morales, religiosos y cívicos: exaltación del matrimonio, de la religión católica, el espíritu de cruzada, el honor, etc.; siendo especialmente llamativo para las heroínas, que conservan su virginidad o su honra a pesar de su conducta aparentemente desordenada y en las circunstancias más adversas. Lo cual no impidió que se prohibieran en más de una ocasión.²⁵⁹

A pesar de lo heterogéneo de estos personajes, es posible encontrar esos ‘valores morales’, por ejemplo en la necesidad de que tengan un mentor que los guíe o los proteja, hasta el requisito del

²⁵⁹ Nieves Baranda, “Las historias caballerescas”. *Anthropos Revista de Documentacion Cientifica de la Cultura* 166/167, 1995, p. 49.

matrimonio institucionalizado o en la importancia de la castidad. También existen matices en algunos aspectos como en la elección del marido, algunas de ellas son libres de escoger o de negarse ante la decisión del padre; otras obedecen ciegamente las órdenes paternas. Todo sin duda, es un reflejo del contexto de estos relatos que en mayor o menor medida reflejan dicha la ideología.

6. Conclusiones

Según María Teresa Miaja, "la mujer medieval como en cualquier otra época fue evolucionando, y en un lapso de casi diez siglos sería imposible describirla bajo una sola concepción o modelo, aunque sí es posible acercarse a ella y delimitar algunos de sus rasgos característicos, gracias a esos testimonios y a las menciones y descripciones que de ella aparecen en los textos literarios de la época."²⁶⁰ No puedo estar más de acuerdo con esa afirmación; además, si se agrega a esta idea que los textos se enmarcan en una etapa de transición entre el pensamiento medieval y el renacentista, la dificultad se multiplica. La intención, a lo largo de este trabajo, ha sido acercarse y determinar posibles modelos que expliquen la actuación de estos sujetos. Dichos patrones van del personaje que es muy dinámico en un principio y que prácticamente desaparece de la acción hacia la mitad de la obra (Melior); hasta los personajes que son pasivos en un primer momento y que al avanzar la historia se vuelven más activos (Magalona, Clarmonda y Viana); otro esquema es el personaje que se mantiene su protagonismo durante toda la trama (Poncella de Francia); por último, están aquellos que son personajes estáticos y pasivos todo el tiempo (Blancaflor y la Reina Sebilla). Se ha visto un grupo muy heterogéneo de protagonistas, antagonistas, ayudantes y enemigos que a primera vista pueden ser reducidos al clásico tipo de ente pasivo y sometido. Sin embargo, he descubierto ciertos matices que los hacen particulares e interesantes y que atestiguan la convulsión de una época.

El análisis de estos personajes femeninos permitió comprender la manera en la que se construyen a través de las palabras del narrador, de las descripciones y de su conducta respecto al amor, el matrimonio y la castidad; también, he analizado la actuación y las distintas posturas ideológicas subyacentes en cada uno de ellos. Así, la gama de actitudes va desde la más

²⁶⁰ Véase María Teresa Miaja, *art. cit.*, p. 381.

‘conservadora’ Reina Sebilla, que a lo largo del texto siempre está sujeta a las decisiones masculinas y que prácticamente desaparece del texto a la mitad del libro, para reaparecer, al final, sólo para arrodillarse y reencontrarse con su injusto esposo, quien le otorga su perdón obligado por las armas; hasta la ‘liberal’²⁶¹ Melior que busca un marido a su gusto y que no tiene restricciones sexuales, aunque narrativamente se vuelve en un sujeto pasivo en la segunda parte de la obra, en la que el caballero tiene que luchar para reconquistarla.

En cuanto a la configuración de la belleza de los personajes, a través de las fórmulas se puede concluir que se trata de un recurso que sorprende por su sencillez y su efectividad. La repetición de fórmulas de tono positivo para destacar la belleza física o la fama, a través de la hipérbole construye en la mente del lector la imagen de un ser supremo, de cuya belleza nadie puede dudar. Dentro de estas fórmulas positivas se pudo distinguir las que destacan la hermosura, la nobleza y la cortesía (la cordura, el buen juicio y la discreción) de la dama; características todas involucradas en la caracterización de ésta, en mayor o menor medida. El análisis del lenguaje aportó algunas pistas sobre el tipo de vocabulario utilizado para referirse a las mujeres positiva o negativamente, aunque no sorprendió hallar menor cantidad de éste último, puesto que la dama, en estas obras, se idealizaba para convertirse en la digna pareja del caballero.

El abanico de personajes representados en estas obras permitió conocer aspectos culturales de la época, como el tipo de educación que recibían las damas; así, algunas damas destacaban por su destreza en la música y en la danza, que gustaban de la lectura de romances o de los hechos de armas. Se descubrió que estas fórmulas constituyen un elemento valioso en la conformación de estos personajes, pues son parte elemental en el desarrollo de la intriga en varios de estos relatos.

²⁶¹ Ya me referí en su momento a las restricciones que se le ponen a su libertad y de la vuelta al orden establecido al final de texto. *Infra.*, p. 71.

La belleza de la mujer tiene una función distinta en cada texto. Para la mayoría será el principal motor de la acción del caballero, ya sea porque éste se enteró de la belleza de la doncella o porque la conoce, se enamora y, a partir de esto, actúa para conquistarla. Dicha característica es parte fundamental de su configuración como un ser perfecto y digno de ser amado. A pesar de lo anterior, la belleza, en ocasiones, puede provocar desgracias, como sucede en el caso de la Reina Sebilla, la cual por su excepcional hermosura es acosada por un enano, lo que ocasiona su destierro y su posterior peregrinar, hasta conseguir auxilio. También Clarmonda es hecha prisionera, por el mismo motivo y debido a éste le solicitan matrimonio sus dos captores, lo que le impide su pronto reencuentro con el ser amado. Otro personaje que es consciente de su hermosura y de los peligros que implica vagar sola por el campo es Magalona, quien se separa de su amante, por azares del destino, y debe viajar sola durante un tiempo. Ella, al saberse hermosa, decide disfrazarse para parecer una pobre peregrina y así librarse de los posibles salteadores. Sólo en dos casos particulares, la belleza no es lo que motiva la acción, sino que lo es la propia iniciativa de la dama, como son los casos de la Poncella de Francia y de Melior, (aunque ésta sí es descrita como bella). En ellas encontramos otras características fundamentales, como la fuerza guerrera o la astucia, en el caso de la primera, y la magia y la libertad, en la segunda. De esta forma, se puede ver que, aunque la mayoría de estos personajes son descritos como bellos, este motivo revela diferentes aspectos de la personalidad de la doncella o dueña en cuestión y no siempre sirve para el avance argumental.

En cuanto a la actitud frente a los matrimonios concertados se apreció la convivencia de diferentes posturas. La de aceptación total del arreglo, como es el caso de Topacia, madre de Blancaflor; la del rechazo, que evita la confrontación en Magalona y Clarmonda que prefieren huir, antes de enfrentar a sus padres, y la del rechazo total, en Viana que aunque huye, cuando es alcanzada por los hombres de su progenitor, se mantiene firme en su decisión de no casarse con el

hombre que le han impuesto, aun a costa de vivir encerrada y alimentada a pan y agua. Melior es un caso especial, pues aunque le dan la libertad de escoger marido a su gusto, le imponen un límite de tiempo, al término del cual será casada con quien los mentores decidan. Esta diversidad de casos ratifica la convivencia de diferentes posturas frente a la tradición de concertar matrimonios y refleja la convivencia de ideologías divergentes.

Cada una de ellas tiene una visión particular de la virginidad y del matrimonio; por un lado, están los personajes que respetan la orden religiosa de la castidad y, por otro, las que no tienen objeciones, siempre y cuando haya una promesa de matrimonio. En el primer grupo están la Poncella de Francia que no esconde ninguna aspiración amorosa y, por eso, permanece virgen hasta el final de la historia; luego vemos a Magalona y a Viana que, aunque huyen, cuidan en todo momento su honra. En el segundo, Melior toma la iniciativa y se entrega al conde Partinuplés, no sin antes hablarle de un matrimonio futuro. Es el texto que tiene el tono más sensual de todos. Enseguida está Blancaflor que, aunque asume un papel más pasivo, también accede a dormir con Flores ante la promesa de matrimonio futuro, además de que logra la conversión al Cristianismo del héroe. De Clarmonda sólo se insinúa el acercamiento carnal por el uso del tópico del *locus amoenus* y, lógicamente, al final todo se arregla con un matrimonio religioso.

Un aspecto que comparten estos personajes, en mayor o menor medida, es la religiosidad. De esta forma, vemos a la Poncella de Francia luchar por su rey, aconsejada por Dios, por lo que no hay personaje que compita con este nivel de compromiso religioso. Luego está Magalona que se vuelve peregrina y funda una iglesia en honor a San Pedro, y Blancaflor, que logra la conversión de una población entera, gracias al amor que le tiene Flores. Por último, se observa la religiosidad a través de las plegarias e invocaciones a Dios por parte de la Reina Sevilla, Clarmonda, Viana y Melior. Sorprende, a primera vista, la religiosidad de esta última, cuando ha sido caracterizada como un hada; sin embargo, la ideología religiosa de la época explica el porqué de su actitud.

Finalmente, el estudio realizado ha permitido ver las características que definen a las mujeres de estos relatos (la belleza, la nobleza, la mesura, la astucia, etc.). A través de los tipos de descripciones, de los temas del amor, el matrimonio y la castidad se pudo conocer coincidencias y particularidades. El análisis de la actuación de los personajes ayudó a entender el papel que cumplen dentro de las historias y a determinar cuál era su importancia a nivel argumental que varía de un texto al otro. En unos casos es la protagonista, en otros sólo el pretexto para que la trama avance. A pesar de la diversidad de estos personajes, logré encontrar rasgos ideológicos comunes, por ejemplo la presencia del matrimonio institucionalizado al final de la mayoría de estas historias. También se apreciaron matices en los papeles activos que juegan estas mujeres, como en la elección del marido, algunas son libres de escoger o de negarse ante la decisión del padre, otras obedecen ciegamente las órdenes paternas. Todo sin duda, es un reflejo de la cultura contextual de estos textos que en mayor o menor medida se debaten frente a una ideología.

7. Bibliografía

- ÁLAMO FELICES, Francisco, "La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas", *Revista Signa*, 15, 2006, pp. 189-213.
- , "Paratextualidad y novela: las partes del texto o el diseño editorial", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 31, 2013, pp. 7-25.
- ARIES, Philippe y Georges DUBY (dirs.), *Historia de la vida privada, El individuo en la Europa feudal*. Traducción de Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid: Taurus, 1992.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.
- BALMASEDA MAESTU, Enrique, "Motivos folklóricos en la estructura de *El conde Partinuples*", *Berceo*, 114-115, 1988, pp. 7-27.
- BARANDA, Nieves (ed.) *Historias caballerescas del siglo XVI*. 2 tomos, Madrid: Turner, 1995.
- , "Las historias caballerescas", *Anthropos revista de documentación científica de la cultura*, 166/167, 1995, pp. 47-50.
- , "Los problemas de la historia medieval de *Flores y Blancaflor*", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 10, 1991, pp. 21-39.
- y Víctor INFANTES, *Narrativa popular de la Edad Media. La doncella Teodor. Flores y Blancaflor. Paris y Viana*. Madrid: Akal, 1995.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: La memoria de Román Ramírez", en *Libros de caballerías de 'Amadís' al 'Quijote'. Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 27-53.

- CALVO GONZÁLEZ, María José, “Parte V. Análisis comparativo- Sebilla y Sibilla”, en *Novelas caballerescas en castellano y en Neerlandés de finales de la Edad Media: Contexto Histórico-Cultural y análisis comparativo*. (Memoria para optar al grado de doctor). Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 113-228.
- CAPELLANUS, Andreas, *De amore*. Trad. de Jolanda Insana, Milán: ES, 1992.
- CASSIRER, Ernest, *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- CASTIGLIONE, Baltasar de, *El cortesano*. Madrid: Cátedra, 2003.
- CATALÁN, Diego, “Sobre el lenguaje poético del romancero. La fórmula como tropo”, *Ínsula. Las voces del Romancero*, 567 (Marzo), 1994, pp. 25-28.
- CODURAS BRUNA, María, “La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano”, (Tesis doctoral), Universidad de Zaragoza, 2013.
- CRUZ CRUZ, Juan, “¿Finalidad femenina de la creación? Antropología bajomedieval de la mujer”, *Anuario filosófico*, 26, 3, 1993, pp. 513-540.
- Dictionnaire occitan- français(gascon toulousain)*. Toulouse: Instituto de Estudios Occitanos, 2004.
- DUBY, George, “A propósito del llamado amor cortés” en *El amor en la Edad Media y otros Ensayos*. Madrid: Alianza, 1990, pp. 66-73.
- , “El modelo cortés”, en *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus Minor/Santillana, tomo 3, 1992.
- Encyclopedia metodica. Geografía moderna*. Trad. Julián de Velasco, Juan de Arribas y Soria. Imprenta de Sancha, 1792 (Versión Digitalizada).
- EISENBERG, Daniel, “Cervantes y los libros de caballerías castellanos”, en *La interpretación cervantina del “Quijote”*. Madrid: Compañía Literaria, 1995, pp. 16-51.
- FRIEDMAN, Lionel J., “Gradus amoris”, *Romance Philology*, 19, 1 (Agosto), 1965, pp. 176-177.

- FOSTER, Edward Morgan, *Aspectos de la novela*. Trad. G. Lorenzo, Madrid: Debate, 1983.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “El retrato literario en el Renacimiento”, *Príncipe de Viana* (Anejo), 18, 2000, pp. 137-152.
- GARCÍA MEGÍA, Antonio, María Dolores MIRA Y GÓMEZ DE MERCADO, *El bestiario medieval. El retrato de la mujer en el ‘Libro de Buen Amor’ del Arcipreste de Hita*, Angarmegia: Ciencia, Cultura y Educación. Portal de Investigación y docencia, 2011.
- GARCÍA MESERGUER, Álvaro, *¿Es sexista la lengua española?* 2ª ed., Barcelona: Paidós, 1996.
- GARCÍA VELASCO, Antonio, *La mujer en la literatura medieval española*. Málaga: Ediciones Aljaima, 2000.
- GASTIZ, “Sobre el antiguo nombre de mujer Urraca”, *Celtiberia*, disponible en <http://www.celtiberia.net/es/biblioteca/?id=2964> [fecha de consulta 10 de diciembre 2016]
- GOLDBERG, Harriet, *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*. (Medieval & Renaissance Texts & Studies, 162), Arizona: Universidad del Estado de Arizona, 1998.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, María José, “Mujeres cotidianas en Berceo”, *Medievalia*, 10, (Abril) 1992, pp. 1-13.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional”, (Tesis doctoral), México: Colegio de México, 1990.
- GONZÁLEZ, Linda, “Una aproximación a *La hystoria de la reyna Sebilla*”, (Tesis doctoral) Nuevo México: Universidad de Nuevo México, 2012, disponible en http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=span_etds [fecha de consulta 10 de diciembre de 2016]
- GORDONIO, Bernardo de, “Apéndice 5. Del amor que se dize hereos”, en Pedro Cátedra M. *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*. Estudios filológicos, 212. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

- GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica estructural*. Gredos: Madrid, 1971.
- HARO CORTÉS, Marta, “La mujer en la aventura caballerescas: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y origen de la novela*. Valencia: Universitat de València, 1998, pp. 181-217.
- HEUSCH, Carlos, *La caballería castellana en la Baja Edad Media. Textos y contextos*. Montpellier: Université de Montpellier III, 2000.
- IRASTORTZA, Teresa, “La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV”, *Anales de Literatura Española*, 5, 1986-1987, pp. 189-218.
- LOBATO OSORIO, Lucila, “Acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI: Características persistentes del personaje protagonista”, *Destiempos*, 4, 23 (diciembre 2009 – enero 2010), pp. 379-402.
- , “Caracterización del caballero en cinco relatos caballerescos del siglo XVI: *Oliveros de Castilla y Artús d’ algarbe, El rey Canamor, Paris y Viana, Enrique hijo de Oliva y La poncella de Francia*”. (Tesis doctoral), México: UNAM, 2006.
- , *Entre el amor y la proeza. La amiga en las historias caballerescas del Siglo XVI*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2016.
- , “La Poncella de Francia: La doncella-caballero y su relación con Isabel I de Castilla”, *Signos Literarios*, 9, 2009, pp. 55-74.
- , “La Poncella de Francia: Traslado del modelo de caballero literario a la figura femenina”, *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.
- , “Más allá de la efigie: características de la amiga del caballero”, *Revista Digital Universitaria*, 16, 8, 2015, disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.16/num8/art61/#> [fecha de consulta 15 de diciembre de 2016].

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana”, en *La condición de la mujer en La Edad Media*. Coloquio Hispano-Francés, Madrid: Universidad Complutense, 1986, pp. 9-38.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Filosofía antigua poética* (1556). Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Irene, “La animalización del retrato femenino en el *Libro del Buen Amor*”, *Lemir*, 13, 2009, pp. 53-84.

-----, “La enfermedad de amor en *Flores y Blancaflor*”, *Lemir*, 14, 2010, pp. 67-89.

LLOSA SANZ, Álvaro, “El canon de belleza femenina en tiempos de *La Celestina* a través de textos de la época” En *Acta Hispánica IV*, Hungría: Universidad de Szeged, pp. 23-36.

MANERO SOROLLA, María Pilar, “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, 2005, pp. 247-260.

MANZANEDO, Marcos F., *Las pasiones según Santo Tomás*. Salamanca: San Esteban, 2004.

MARÍN PINA, María Carmen, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles.” *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.

MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, “«Doñeguil, Loçana, falaguera e donosa»: la imagen de la mujer en el Libro de buen amor de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita”, en *Palabra e imagen en la Edad Media. Actas de las IV Jornadas Medievales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 381-394.

MUÑOZ DE LA MORA, Martha, “La soledad de la carne: el cuerpo femenino en la Edad Media”, en Rosalinda Estrada Urroz (coord.) *Tres miradas hacia la historia de las mentalidades*. Puebla: BUAP, 2001.

ORTIZ-HERNÁN PUPARELI, Elami, “El tema de la *virgo bellatrix*. La caballería femenina en algunos libros de caballerías”, en *Textos medievales: Recursos, pensamiento e influencia*.

- IX Jornadas medievales*. México: Colegio de México-Universidad Autónoma de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 91-105.
- , “Tipología de algunas relaciones amorosas en el *Amadis de Gaula*”, (Tesis de Maestría), México: UNAM, 2005.
- OTIS-COUR, Leah, *Historia de la pareja en la Edad Media. Placer y amor*. Madrid: Siglo XXI, 2000.
- PROP, Vladímir, *Morfología del cuento*. Trad. F. Diez del Corral, Akal: Madrid, 1985.
- RICART I. SAMPIETRO, Dolors, “La Iglesia y el mundo femenino”, *Historia 16*, 145, 1988, pp. 63-71.
- RÍGANO, Mariela, “Ariosto y Cervantes, el travestismo y su función en relación a la revisión del modelo femenino”, en *Actas de las X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012, pp. 485-494. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/29095/Documento_completo_.pdf?sequence=1 [fecha de consulta 5 de enero de 2017].
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí, *Amadís de Gaula I*. Barcelona: Red Ediciones, 2014.
- RUCQUOI, Adeline, “La mujer en la Edad Media”, en *Florilegio Medieval. Biblioteca Gonzalo de Berceo*. <http://www.vallenajerilla.com/berceo/florilegio/rucquoi/mujermedieval.htm> [fecha de consulta 20 de febrero 2010]
- SALES DASÍ, Emilio José, “El caballero y la dama”. *La aventura caballeresca: Epopeya y maravillas*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 45-72.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ DE HERRERO, María de las Nieves y María Concepción VÁZQUEZ DE BENITO (eds.), *Tratado de fisonomía. Tratado de la forma de la generación de la criatura*, http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/22428/1/DLE_FisonomiaGeneracion.pdf [fecha de consulta 4 de enero de 2012]

SCARBOROUGH, Connie L., “Las voces de las mujeres en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X”, en Juan Villegas (ed.) *La mujer y sus representación en las literaturas hispánicas*. California: Universidad de California, 1994, pp. 16-24.

SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

SÓFOCLES, *Edipo rey; Edipo en Colona; Antígona; Electra*. [traducción y notas de Agustín Blánquez], Barcelona: Orbis, 1998.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética. La estética antigua*. 2ª edición, Madrid: Akal, 2000.

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature : a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*. Edición revisada y extendida, Bloomington : Indiana University Press, 1955-1958. Disponible en <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm> [fecha de consulta 10 de febrero de 2010].

URBAN BAÑOS, Alba, “El yugo de Himeneo”: obligación, elección y desenlace en *El conde Partinuplés* de Ana Caro”, en Elisa García-Lara y Antonio Serrano (coords.) *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 385-402.

VOLOSHINOV, Valentín N., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

WALDE MOHENO, Lillian Von Der, “Amor cortés y cultura oficial en Juan de Flores”, en Concepción Company (Ed.) *Heterodoxia y ortodoxia medieval. Actas de las Segundas Jornadas Medievales*. México: UNAM, 1992, pp. 21-28.

-----, “El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad”, *eHumanista*: 9, 2007, pp. 129-142.

YNDURÁIN, Domingo, “Enamorarse de oías”, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra, 1998, tomo 2, pp. 589-608.