

La novela corta de Mariana de Carvajal y los libros de caballerías

M.^a del Pilar Casado Gutiérrez
(Universidad de Jaén)

Introducción

Cuando en 1663 sale a la luz *Navidades de Madrid y noches entretenidas* de Mariana de Carvajal, el género caballeresco se daba por acabado. Hasta ese momento, los libros de caballerías habían gozado de un gran éxito al reunir más de setenta obras, de las que se hicieron decenas de ediciones durante los siglos XVI y XVII y se imprimieron miles de ejemplares, que se difundieron por toda Europa y América (Lucía Megías 2003, 2). Desde que *Amadís de Gaula* saliera de las imprentas zaragozanas de Jorge Coci en 1508 hasta la última obra manuscrita, la gran acogida que experimentaron no se debió únicamente al factor editorial, puesto que, en aquellos momentos en los que ya no era un producto rentable para impresores y libreros, la difusión manuscrita de las obras fue fundamental para la pervivencia del género. La *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*, fechada con posterioridad a 1623, es considerada como uno de los últimos libros de caballerías castellanos escritos que se conservan (Lucía Megías 1998, 309). Sin embargo, siglos después la sombra de la narrativa caballeresca seguía siendo muy alargada.

Mariana de Carvajal escribe su única obra formada por una colección de ocho novelas cuyo tema por excelencia será el amor (Navarro Durán 2001, 79). Cada una de ellas van precedidas de una estructura marco que sirve de engarce entre unas y otras. Este armazón narrativo, cuyo origen lo encontramos en el *Decamerón* de Boccaccio, fue muy imitado en la novela del Siglo de Oro español y consistía en “la conformación de una historia o trama global que enmarca todos los relatos, ideada bajo la fórmula de una reunión social en la que una serie de damas y caballeros charlan sobre temas cotidianos o de galanteo amoroso” (Rodríguez y Haro 28-29). Esta historia-marco se sitúa en la casa de doña Lucrecia de Haro los días previos a Nochebuena. La dama, tras perder a su marido recientemente, se reúne junto con su hijo Antonio a un grupo de vecinos para amenizar las noches de Pascua.¹ Un recurso formal que permite a la autora introducir la descripción de la casa, presentar a los personajes e indicar las relaciones que mantendrán entre ellos; crear, en definitiva, un marco narrativo en el que se irán insertando las novelas. A diferencia de otras autoras como María de Zayas (Navarro Durán 1997, 41), la historia del marco se desarrolla de forma independiente, sin guardar relación con el texto que encuadra. Como apunta Navarro Durán (1997, 41) “el relato entretiene, pero no afecta a la vida del marco ni provoca reflexiones ni cambios de conducta en los personajes”, creándose dos historias paralelas que

¹ “Con doña Mariana encontramos el sistema, más original de la literatura castellana que de la italiana, de aprovechar una celebración o fiesta para constituir el tópico de la tertulia: una velada navideña en la casa de una dama de alcurmia. Sería, en todo caso, una variante de otras fórmulas con la que se ensartaban las colecciones de novelas” (Rodríguez y Haro, 29).

discurren a lo largo de toda la obra sin llegar a tener correspondencia alguna.² Doña Mariana recrea ante los lectores la ambientación intimista de un escenario cortesano constelado de descripciones minuciosas sobre la riqueza y colorido de las estancias, de los platos y aderezos servidos para la ocasión. Asimismo, da buena cuenta de la música y los bailes de la época que no duda en incorporar a su relato a través de la voz y el gesto de los personajes. Sin duda, el interés de este pórtico se debe a plasmación de la vida y costumbres barrocas que ya indicaron Rodríguez y Haro:

El esquematismo de este marco boccacciano se ve superado, sin embargo, por el encanto de las descripciones del interior doméstico de la casa donde sucede la reunión. Asistimos, a nuestro modo de ver, en miniatura, a un verdadero festín barroco de los sentidos. (99-100)

Los personajes que participan de la celebración comenzarán sus relatos una vez terminada la cena. Gertrudis será quien dé inicio a este momento y así, cada noche los narradores irán alternándose, mujer-hombre, según corresponda. Este agrado por la recreación de historias en reuniones de amigos y familiares lo señala Colón Calderón (2001, 53) como “el interés por la transmisión oral de la literatura en el XVII, a pesar de la existencia de la imprenta, y el gusto por la sociabilidad, puesto que en las veladas los personajes se refieren al placer que les origina estar juntos, suelen gastarse bromas, etc.”. Además, en este espacio se hilvanan otro tipo de composiciones poéticas del estilo literario del momento, desde las fábulas mitológico-burguesas de gusto más elevado hasta composiciones populares como las jácaras o los bailes, convirtiéndose en el telón de fondo utilizado por la autora para introducir sus novelas.

Aparte de esa herencia boccacciana que encontramos en *Navidades de Madrid*, y que venimos subrayando, Mariana de Carvajal tomará para su obra uno de los referentes de la novela corta en castellano. Cervantes será un modelo imitado por la autora giennense, del que reproducirá el didactismo enunciado que encontramos en las *Novelas ejemplares*, repetido por inercia en muchas otras colecciones posteriores, y con el que creó una obra con voluntad de entretener y, al mismo tiempo, desempeñar una labor didáctica y moralizante a cerca de los usos y costumbres de las mujeres de la época. De igual forma, encontraremos en el texto personajes femeninos de clara inspiración quijotesca. Sumado a estas influencias, la crítica también ha señalado como elementos de inspiración e imitación los preceptos del amor cortés (Martín Gómez, 83), la comedia de capa y espada (Martín Gómez, 93) o la novela morisca (Rodríguez y Haro, 101). Sin embargo, la nómina de fuentes que encontramos no acaba aquí.³ El acercamiento a la obra de doña Mariana revela la presencia de elementos de los libros de caballerías en dos de sus novelas: *La Venus de Ferrara* y *Celos vengan desprecios*. En ambas, la autora ha adaptado el material caballeresco al molde y estilo de la novela corta, lo que parece demostrar de forma palpable su vinculación con el género. No debería resultarnos extraño encontrar aún con

² Colón Calderón (2001, 51-56) ha estudiado la presencia del marco en la novela corta, su colocación en el texto, así como su tipología.

³ Colón Calderón (2000, 398) advierte sobre la autoría de cinco composiciones burlescas que aparecen en la obra de Carvajal que no son de la invención de la autora, sino de la pluma de José Navarro, un poeta aragonés del círculo de amigos y seguidores de Góngora, lo que podría demostrar el conocimiento que tenía la autora de la moda poética y literaria del momento.

afirmaciones que niegan el gusto del público femenino por la lectura de los libros de caballerías, creyendo, erróneamente, que los autores del género configuraban sus historias y personajes en función de temas o situaciones que entretenían solo a los lectores al empatizar estos con el héroe. Según tales aseveraciones, las mujeres preferían, muy al contrario, una literatura de temática amorosa.⁴ El género caballeresco, sin embargo, tenía un público lector femenino que disfrutaba con la lectura de la demostración de fuerza del caballero en los torneos, de las apasionadas historias de amor de los protagonistas, de las descripciones de vestidos, lujos y fiestas y, cómo no, con la imagen de un personaje femenino con el que poder identificarse y verse reflejada.⁵ Hasta la fecha, no tenemos datos objetivos que puedan confirmarnos que Mariana de Carvajal era lectora de libros de caballerías, pero la presencia de motivos, personajes, espacios y tramas que guardan una fuerte similitud con estas obras, parecen demostrar el profundo y arraigado conocimiento de la narrativa caballeresca por parte de la autora.

En el estudio de las tradiciones literarias que configuran *Navidades de Madrid y noches entretenidas* se han abordado cuestiones referidas al amor, a la belleza o la estructura marco, entre otras. Sin embargo, la presencia de la huella caballeresca como fuente de inspiración temática en la obra carvajaliana tan solo ha sido indicada por Martín Gómez (2003), quien ha reparado en la ambientación caballeresca de *La Venus de Ferrara*. La *imitatio* de doña Mariana demuestra su destreza como escritora, que ha desgajado aquellas cuestiones y recursos que más se ajustaban a su historia y a las peculiaridades del género de la novela, eliminando cualquier elemento maravilloso. Es, por tanto, la voluntad de este artículo contribuir al estudio de la influencia de los libros de caballerías en la obra de Mariana de Carvajal, analizando la pervivencia de algunas de sus fórmulas, tópicos o personajes utilizados por la autora en dos de sus novelas en las que de forma más clara y determinante ha sabido aclimatar ese carácter idealista del género caballeresco al más realista de la novela corta.

Tópicos caballerescos en *La Venus de Ferrara*

Puede no ser tarea sencilla determinar cómo ha utilizado Mariana de Carvajal la materia caballeresca para crear la historia de esta novela, la primera de *Navidades de Madrid*. Todo apunta a la combinación de varios episodios que podemos encontrar en diferentes libros de caballerías; una suerte de engarce narrativo a través del cual se va articulando la trama. La novela tiene dos partes bien diferenciadas que se corresponden con las protagonistas: Floripa y Venus. En la primera parte, se nos relata cómo Teobaldo, padre de Floripa, tiene que marchar y dejar a su hija sola a causa de la guerra. Ante el temor de la pérdida de su honra, decide recluirla en un castillo alejado de la ciudad bajo la guarda del criado Leucano.⁶ De la misma forma que la honra de

⁴ “La narrativa caballeresca es algo más que refriegas y combates, que armas y heridas. A juzgar por algunas de las denuncias de los críticos, su atractivo entre el público femenino radica sobre todo en los asuntos tratados y en los amores que recrea. [...] La estética y el erotismo que se encierra en estos embates bélicos tan minuciosamente descritos, «las fuerzas de brazos del varón» de las que habla el filólogo valenciano, también cautivarían el interés del público femenino” (Marín Pina 1991, 136).

⁵ El tema ha sido estudiado por Marín Pina (1991 y 2005) y Paz Gago (2007).

⁶ El encierro de la mujer en una torre o castillo para salvaguardar su honra o a ella es un motivo muy frecuente en los libros de caballerías. En *Palmerín* (1511), Griana, madre del héroe, es encerrada en una torre por su padre quien sospecha que su hija había aceptado el amor del caballero Florendos: “E

las hijas de Cid repercutirá en la consideración social del héroe (Cuesta Torre, 195), la honra de Floripa recae en su padre Teobaldo. El planteamiento de la historia recuerda poderosamente a la propia de Finea y Tarnaes, un capítulo de carácter digresivo que encontramos en el *Primaleón* (1512). La doncella es encerrada por su padre para evitar que pueda cumplirse una funesta profecía a causa de su belleza.⁷ También aquí, la niña quedará al cuidado de una dueña y su marido. A las muchachas, la vida apartada en el castillo le había conformado un carácter apacible y, al igual que muchas de las doncellas que habitan en los libros de caballerías, el hecho de vivir alejadas y recluidas en un mundo en el que no tienen lugar los hombres, logra mantenerlas a salvo del peligro de la mancilla.⁸ En ambos casos, la figura del padre, que cuida y protege a la doncella, será suplida por la de un criado de confianza que deberá mantener a la joven en el castillo alejada de todo peligro o contacto con el exterior:

Dejóle veinte hombres de guarda y un criado leal de quien tenía segura confianza, para que él y su mujer cuidaran de su regalo, mandando a los demás criados obedecieran al decano en todo lo que les mandara. (Carvajal, 147)

La vida apacible y tranquila, alejada de todo, en la que viven las muchachas pronto se verá quebrantada, lo que provocará irremediablemente la salida del encierro. No obstante, las razones en cada caso tendrán distinta naturaleza. Si en el texto caballeresco, Finea sale para ver a su padre que está gravemente enfermo, a Floripa le moverá la curiosidad de conocer a su primo Astolfo que celebra unas fiestas por su cumpleaños. En estas situaciones tan opuestas, la solución será la misma. Recordemos que las dos jóvenes estaban encerradas para mantener a salvo su honra y su vida, por lo que tendrán que recurrir a la utilización de una vestimenta que oculte su identidad, a un disfraz. Así, el criado será quien le proponga a Floripa cómo salir del castillo:

Como Leucano venía los más días a la Corte para llevar provisión a la fortaleza y regalos para Floripa, supo de la determinación del Duque y, vuelto al castillo, dijo a su señora lo que pasaba, diciéndola:

—Bien podría vuestra Alteza ir en hábito de labradora a ver las fiestas, pues no la conocerá nadie. (Carvajal, 148)

tomándola así, llevóla a una torre e metióla dentro e cerróla él mesmo e tomó la llave” (*Palmerín de Olivia*, 21). “Viendo pues Latán el camino tan peligroso como era, pensó como fuesse que quizá no tornaría tan aína a ver a su esposa y acordó con muy grande sabio de encantar a Silbia, su esposa, en un castillo y ponerle por el mesmo encantamiento un león que la guardase, y que no la pudiesse sacar nadie de allí sino el más acabo cavallero del mundo” (*Platir*, 44).

⁷ Sales Dasí (2003) ya trató el tema de la fatalidad de la belleza femenina y la necesidad de apartar a la mujer de la visión de todos.

⁸ La preocupación por la honra femenina y, por ende, por el honor de la familia es un tema de larga tradición en la narrativa castellana que llega a nosotros desde el folclore que se soluciona con el matrimonio, elemento que impide la deshonor femenina y de la casa y, en la novela posterior, con el convento o el homicidio del que viola la honra. No es solo un tema literario pues entronca con la mentalidad de finales de la Edad Media: “La prevención de la infamia consistía ante todo en extender una pantalla frente a lo público: el temor de verse infamado por las mujeres de la casa explica al mismo tiempo la opacidad dispuesta en torno de la vida privada y el deber de vigilar de cerca a las mujeres, de mantenerlas enclaustradas en la medida de lo posible, y si no había otro remedio que dejarlas salir, para las ceremonias de ostentación o para las devociones, haciéndolas escoltar” (Duby, 93).

La única manera que tiene la joven de poder conocer a su primo sin que sea descubierta es mediante la transformación. Adoptar la apariencia de un personaje humilde que no despierte sospechas entre el resto de la gente. Para que esto sea posible, se necesita de la indispensable ayuda y colaboración de un tercero. Leucano, no solo idea el plan, sino que se será necesario colaborador y cómplice del engaño. El disfraz y el cambio de identidad son recursos que están muy presentes en los libros de caballerías y, al igual que en la obra carvajaliana, permiten al personaje disfrutar de la libertad de no ser reconocido y de ocultar su identidad para mantenerse a salvo. Para esto no eran necesarias vestimentas muy elaboradas, pues un simple velo podría ser suficiente para ocultar la parte inferior del rostro y mantenerse en el anonimato.⁹ De esta guisa, el criado de Finea la pudo sacar del castillo sin peligro: “Tomó a Finea en un palafrén y, cubierto el rostro de tal manera que no la podía nadie ver, la llevó a su padre” (*Primaleón*, 339). Sin embargo, en ocasiones, podemos encontrarnos que el disfraz surte un efecto contrario al deseado, provocando mayor curiosidad en quienes descubren que las doncellas quieren ocultar su identidad. Finea, que ha parado por el sofocante calor a refrescarse junto a una fuente, se desprende del velo en el momento justo en el que el rey de Lacedemonia estaba cerca. La joven rápidamente quiso ocultar su cara, pero esto provocó mayor curiosidad al monarca, que obliga a la doncella a desprenderse del antifaz bajo amenaza de su deshonra:

Y sabed que la fermosura d’esta donzella es tanta que á preso mi corazón y yo no me quería así ligeramente partir de miralla.[...] Yo lo faré así –dixo el Rey– como lo digo. E si ella de mí se quiere esquivar, faré lo contrario, que la tomaré por fuezça y será causa de la destrucción de su linaje. (*Primaleón*, 340)

En su fiesta, Astolfo experimentará el mismo deseo de conocer a unas doncellas que oculta su identidad con un velo: “puso los ojos en las dos labradoras y, mirando que traían velos en los rostros y lucidas galas, presumió serían algunas damas principales que venían disfrazadas” (Carvajal, 148). Al igual que en los textos caballerescos, en la novela de Mariana de Carvajal, el disfraz está asociado al amor, puesto que ese recurso ficcional proporciona curiosidad y aumenta la tensión narrativa. El ocultamiento tendrá un gran componente de seducción, vinculado, en la mayoría de las ocasiones, a escenas de galanteo y conquista amorosa. De ahí que cuando Astolfo le pide a Floripa que se descubra el rostro, la visión de la joven provocará el enamoramiento súbito del caballero: “mandóles que se desprendieran los velos y, obedeciéndole, se quedó elevado mirando la rara belleza de Floripa” (Carvajal, 149). Ante tales requerimientos, las doncellas tan solo pueden obedecer; sin embargo, sus respuestas serán muy diferentes. Frente al miedo a la deshonra, Finea se muestra complaciente ante el rey:

Finea entendió bien lo qu’el rey decía y, aunque ella se avía criado apartada, era muy sesuda y pensó que le convenía de amansar el Rey con dulces palabras y quitó el antifaz de su rostro y díxole: –Quien (es) está delante de la presencia del Rey no le conviene encobrirse, antes fazer su mandado. (*Primaleón*, 340)

⁹ Mérida Jiménez (2013) trata sobre la función del antifaz en el texto y su valor de ocultamiento en el *Amadís*.

Floripa, en cambio, tendrá una actitud más resuelta y decidida ante los comentarios de Astolfo, al que no duda en contestarle con cierto coqueteo: “En verdad –dijo Floripa– que, aunque yo quiero a mucho a mi padre, que me holgara de que su merced lo fuera; porque es tan garrido, bendígale el Cielo, que da contento mirarlo” (Carvajal, 149). La respuesta agrada tanto al caballero que decide regalarle una cadena que llevaba en la pretina:

–Tomad, que os quiero pagar el favor.
 Tomóla y, mirándola a lo bobo, le dijo:
 –Pues en verdad que no me le paga muy bien, porque el alcalde de mi lugar dice que con las cadenas atan a los esclavos.
 –Según eso –dijo Astolfo– mal hice en dárosela, pues soy yo el esclavo de unos ojos que ya me tienen cautivo. (Carvajal, 149)

El diálogo parece ser un eco del que tuviera Polinarda con Palmerín cuando la doncella le da una gruesa cadena al caballero como pago por regresar victorioso de una aventura:

Polinarda, que muy demasadamente estava alegre por ver a su amigo ser de todos tanpreciado e más por llevar la honrra de todos los cavalleros, quitó una gruessa cadena de oro que tenía e diógela, e díxole:
 –Palmerín, con ésta vos quiero yo aprisionar de tal manera que jamás de servir a mi señor el Emperador vos podáys partir. (*Palmerín de Olivia*, 80)

Son muy significativas las palabras de Polinarda, pues a través de elementos como la cadena o el servicio al emperador, está afianzando el amor que ha nacido entre Palmerín y ella. A lo que el caballero responderá así: “Señora, yo soy muy contento de tal prisión e yo vos porometo de nunca buscar libertad, mas para siempre quiero ser cabtivo e vasallo de quien me mandáys” (*Palmerín de Olivia*, 80). Puede no ser casualidad que, en las dos escenas, uno de los personajes entregue a otro una cadena, pues lejos de resultar un mero obsequio que se entrega por el gusto de premiar cierto comportamiento o actitud, pareciese una metáfora del deseo que tiene el enamorado de retener a su lado a la persona amada.¹⁰ De ahí que los personajes se expresen en términos como “cautivo” y “vasallo”, propios del amor feudal. Esta representación cortesana de la entrega de la cadena, la respuesta de las doncellas, incluso el lugar y el momento en el que se producen ambas situaciones, no dejan de ser la tramoya a través de la cual se está manifestando el juego amoroso mediante un código cortesano que solo ellos dos pueden descifrar.

En la segunda parte de la historia de *La Venus de Ferrara*, Floripa, que ha tenido una hija con Astolfo, decide que esta no sea vista por nadie hasta que cumpla la mayoría de edad. Junto a ella, se criará con Eufrasia, hija de Rosenda, su dama de compañía, y un cortejo de damas encargadas de sus cuidados:

¹⁰ En *Cárcel de amor*, Leriano le describe al autor la alegoría del Amor en la que las cadenas tienen el mismo significado que en las obras comentadas: “Las cadenas que tenían en las manos son sus fuerças [las del Amor], con las quales tiene[n] atado el coraçón porque ningund descaso pueda recibir” (San Pedro, 73).

Puso a las dos niñas dentro de su palacio en un cuarto a satisfacción, sin permitir que las asistiera más que Rosenda para cuidar de su regalo, dos doncellas y una dueña. Todas las noches iban sus padres a verlas, porque no viviera melancólica y su madre la entretenía con enseñarle a tocar el sonoro instrumento. (Carvajal, 155)

Como apreciamos en el texto, Floripa no se ocupará del cuidado de su hija, sino que delegará en otras mujeres de su confianza la crianza de Venus hasta su mayoría de edad: “La recién nacida se entrega a un mundo exclusivamente femenino, un verdadero gineceo en el que la niña queda recluida y, por tanto, aislada del mundo exterior” (Marín Pina 2013, 389). Su encierro, como explicará Floripa, se debe a la voluntad de preservar la honra de la joven, sirviendo su experiencia personal como ejemplo. De nuevo, la preocupación por el honor y buen nombre de la familia mantendrá a Venus alejada del contacto con cualquier persona que no perteneciera a este séquito. El cuidado de las hijas alejadas de la figura materna no es solo un lugar literario, pues era costumbre que las reinas, emperatrices y princesas, así como las damas de la aristocracia y la alta nobleza, cedieran el cuidado y cría de sus hijas a figuras como las ayas o amas de cría.

Una vez que Venus cumple la mayoría de edad, los nobles la proponen a su madre Floripa la posibilidad de concertar un matrimonio con la joven ya que su casamiento estaba siendo tan solicitado por tantos pretendientes. La duquesa acepta con la condición de que estos no se levantarán en armas contra sus tierras y que sería Venus quien eligiera al candidato que más le agradase. Esta última voluntad de Floripa choca con la tradición de dejar a los padres la decisión de elegir al mejor o más conveniente candidato para futuro esposo de sus hijas.¹¹ Ya se ha dicho que Mariana de Carvajal ha ido componiendo su novela mediante la trabazón de motivos y temas caballerescos. Así, de nuevo, la historia será un recuerdo de un episodio del *Primaleón*. En la obra se narra la historia de Francelina quien, a causa de las guerras que se estaban produciendo en su tierra, la joven será recluida en una torre y criada por unas hadas. Tan solo podrá ser liberada por el mejor caballero que consiga dar cima a la aventura que tienen encantado el castillo:

Las fadas criaron fasta tres años a Francelina en muy gran vicio e ella era la más fermosa cosa que avía en el mundo. E desde allí adelante las fadas la metieron en una torre que ellas fizieron por su arte, la más mejor fecha que se vos podría dezir, e a la redonda tenía huerta de quantas maneras de árboles avía en el mundo. [...] E metieron con la Infanta Francelina a su ama a seys donzellas muy fermosas e allí fizieron sus encantamientos, como adelantes vos contaremos. E fizieron pregonar por muchas partes que qualquiera cavallero que pudiesse sacar de aquella torre a la Infanta Francelina gela darian por muger. (*Primaleón*, 256-257)

Como vemos, en el texto caballeresco encontramos a una joven que, por su seguridad, ha sido alejada y recluida en un castillo, quien solo podrá salir de su encierro cuando un caballero consiga demostrar que ha sido merecedor de conseguir a la doncella. El episodio de Francelina tiene ciertas similitudes con la historia Venus,

¹¹ Decisiones que no pocos disgustos darían a los intransigentes padres y a sus hijas. Recuérdese a Pleberio que quería darle un esposo a Melibea. Asimismo, en *Palmerín*, la madre de Griana querrá casarla en contra de su voluntad con su primo Tarisio. O el rey de Alemania quien pretende pactar la boda de Polinarda con el heredero de Francia.

con la diferencia de que en la novela corta desaparece el carácter mágico de la trama. La noticia de un torneo, de una fiesta celebrada en la corte, siempre había sido motivo para que muchos caballeros asistieran deseosos de conseguir la victoria y con ella el amor de la dama. Como en tantos textos caballerescos, la belleza de la doncella es conocida por todos, lo que, junto a su linaje, convertían a la mujer en un reclamo para todos aquellos que quisieran conseguirla como esposa. El amor de oídas o *ex auditu* (Ynduráin, 1983) es una convención amorosa de larga tradición literaria que provoca en el caballero un sentimiento nacido al amor de la fama de la doncella, provocando que este abandone su tierra y emprenda camino con el propósito de conseguirla. Un recurso ficcional cuya función es dinamizar la acción que tiene como término la visión real de la amada. Así, pregonadas las fiestas de Venus, serán muchos los caballeros que, sabedores de la belleza de la joven, acudan a la corte con la intención de ganarse su amor:

Avisaron a los embajadores que al presente estaban en Ferrara para que dieran aviso a sus dueños. Divulgada la nueva, les pareció a todos bien, por entender cada uno tenía méritos para ser el dichoso. Vinieron a su Corte el Príncipe de Paterno y el de Ásculi, el Duque de Florencia y el Príncipe de Condè. Y llegando a noticia de Alfredo, duque de Módena, las fiestas de Ferrara, le pareció que Venus era muy hermosa, pues tantos príncipes se determinaban a servirla para obligarla. Y no se engañó en la presunción, porque era tan rara su belleza, que hacía muchas ventajas a la de Floripa, su madre. (Carvajal, 156)

Las fiestas y torneos, junto a la presencia de doncellas y dueñas hermosas, convertían la corte en un destino deseado que conseguía reunir a los mejores caballeros llegados desde distintas partes del mundo. En el *Palmerín*, el emperador, padre de Caniano y tío de Tarisio, pregonaba unas fiestas por Santa María de Agosto en las que armará caballeros a los dos jóvenes. Esta celebración será un reclamo para muchos otros caballeros como Florendos, quien viajará desde Macedonia con la intención de conquistar el corazón de Griana: “mas la causa porque este Infante Florendos vino a Constantinopla fue Griana, de quien él oyó dezir maravillas de la su gran fermosura, e venía con pensamiento de demandalla al Emperador” (*Palmerín de Olivia*, 9). Los torneos en los libros de caballerías representaban un escenario importante para la vida caballeresca y cortesana; un acontecimiento propicio para la exhibición de fuerza y valor, pero, sobre todo, representaba un importante papel en la relación sentimental dada la alta asistencia de público femenino. Con estos mimbres, la autora plasma en el texto toda una escenografía literaria:

Con eso, bajaron a tomar caballos, dando principio a las fiestas cuatro carros triunfales que, dando vuelta a toda la plaza, alegraron la gente con la suavidad de acordes instrumentos, cantando a coros diversas letras y, vueltos a salir, sonaron los clarines y trompetas y se dispararon muchos tiros al recibimiento de los príncipes, que entraron haciendo alarde de su mucha bizarría en las ricas y costosas galas, y en pajes y lacayos. Hicieron todos reverencia al balcón de Floripa y, dando vuelta a todo el contorno para ser vistos de la mucha gente, volvieron a salir. (Carvajal, 157)

La imagen del torneo recrea una realidad caballeresca que seguía muy presente en el siglo XVII. En la Edad Media, los torneos y las justas constituían un espacio para

el ejercicio del caballero, “un ritual de entrenamiento” (Flores Arroyuelo, 258) cuando este no participaba en alguna campaña bélica. Pero una vez superada la función militar, estas competiciones quedaron como un acontecimiento festivo en el que los caballeros demostraban sus destrezas físicas por divertimento y donde, además, comenzaba a cobrar mayor importancia el lujo y los adornos de los vestidos, los ornatos con los que los caballeros aderezaban sus armas, la música, el baile o los banquetes, en definitiva, fiestas que fueron caminando hacia un espacio más elegante y cortesano y también más teatral.¹² Su plasmación posterior en los libros de caballerías da buena cuenta de esa interrelación entre realidad y ficción, donde el espacio narrativo se nutre e imita la vida real para, posteriormente, hacer el camino de vuelta en el que las fiestas se organizarán y celebrarán a la manera caballerescas.¹³ En esta espectacularización, la plaza adquiere una nueva función festiva¹⁴ donde, a imitación de los libros de caballerías, se escenifica la entrada de los carros, los músicos y todo el cortejo de ministriles y lacayos que precedían al comienzo el enfrentamiento de los caballeros. El rey y su familia, junto a su cortejo, disfrutaban de la fiesta desde sus balcones o en estrados preparados y engalanados para la ocasión. Mariana de Carvajal ha reflejado bien el espíritu de exhibición que tenían las justas, en las que no solo destacaba la valentía y esfuerzo del caballero en la batalla, además, las armas representaban un elemento primordial en el espectáculo.¹⁵ Por otra parte, estos acontecimientos también eran propicios para que la mujer también pudiera lucir sus mejores vestidos para dejarse ver por los caballeros:

El día venido, fueron puestas damas en sus miradores, cada una procurando salir la más arreada y compuesta que ser podía, y la plaza llena de mucha gente que a las fiestas avían acudido. [...] Los cavalleros començaron a entrar. Y el primero que en la plaza se puso fue el Príncipe de Camogenia, que sobre un muy hermoso y bien adornado cavallero venía. Traía unas armas negras, todas sembradas de unos martes. Metió delante cincuenta cavalleros, todos vestidos de la misma librea. Y con mucha magestad dio vuelta a la plaza, haciendo a las damas grandes obediencia. Tras él vino un cavallero pagano, señor de Siria, armado de unas armas leonadas; acompañávanle cien hombres, todos vestidos de terciopelo leonado; y hizo su acatamiento, dando vuelta a la plaza. Y acabándola de dar, vido al de Camogenia, que aguardándole estava

¹² “Los juegos caballerescos se prestan particularmente bien a esta política cultural, puesto que no solo muestran a nobles suntuosamente vestidos y acompañados por numerosos lacayos, sino que al mismo tiempo rememoran su antiguo papel de guerreros activos, luchando a caballo y defendiendo a sus vasallos. [...] El combate singular es rodeado por un grandioso aparato de libreas, de letras (es decir de motes y divisas) y de cuadros vivos, destinado a causar la admiración del vulgo” (Nitsch, 308).

¹³ Del Río Nogueras (2012) trata sobre un espectáculo caballeresco que se creó en torno a las aventuras prototípicas de los libros de caballerías y que tuvieron lugar en las fiestas en Binche (1549) para exaltar la figura del príncipe Felipe II como heredero de los Países Bajos.

¹⁴ El marco preferido para la celebración de las fiestas de caballería fue la ciudad, sobre todo desde mediados del siglo XVI en que empezaron a generalizarse toda clase de celebraciones lúdicas, desde las justas y torneos a las corridas de toros, entradas reales, de príncipes, grandes dignatarios de la Iglesia, etc. (Hinojosa, 216).

¹⁵ Si hay una imagen, convertida ya en tópico, que ha calado en nuestra concepción de la Edad Media es la de la fiesta caballerescas, la del torneo, donde los caballeros cubiertos con vistosas armaduras y empuñando las lanzas se embisten a galope ante la mirada entre asombrada y admirativa de los espectadores, en particular de las damas o los príncipes. El torneo era uno de los espectáculos más nobles que se podían presenciar en las fiestas, aunque lo fuera en ocasiones excepcionales (Hinojosa, 211-212).

para la justa. Luego fueron tocados los instrumentos para que acometiesen los caballeros. (Íñiguez, 207)

El torneo en *Navidades de Madrid* se convierte en una representación escénica en la que ya no hay cabida para la batalla, para el enfrentamiento cuerpo a cuerpo. En su lugar, los pretendientes de Venus lucharán con la pomposidad de sus galas de tejidos lujosos y colores brillantes, con plumas y adornos, así como con los atavíos de sus caballos. La lanza y la espada serán sustituidas por la palabra y la apostura y con ellas deberán demostrar que son válidos para poder conquistar a la doncella:

Se mandó entrara el primer pretendiente el príncipe Paterno, vestido de brocado carmesí, penacho de plumas blancas, el caballo blanco, cola y crin encintado de rosas encarnadas, treinta lacayos de librea de tela encarnada con sombreros blancos y bandas azules, guarnecidas de punta de oro. (Carvajal, 158)

[...]

Sonaron los clarines y entró por último pretendiente Laureano, vestido de tela rica de color de nácar, librea de espolín de oro verde, plumas y rosas del caballo de todas colores [...] Era Laureano gran jinete, experto en la guerra y fuerte de piernas; confiado en su mucha valentía, quiso dar gusto a su dueño y, arremetiendo el caballo desde el principio de la entrada hasta llegar al balcón, le hizo arrodillar con tan impetuosa violencia, que entendieron todos que había caído; y levantándose con diestra ligereza, causó tan general alboroto, que se oyó en confusas voces: ¡Viva Módena! Y, dado el mote, decía así:

Amando sin pretender,
aunque a Venus reverencio,
hoy respeta mi silencio
lo que no he de merecer.
(Carvajal, 158-159)

Como otra variante del torneo, encontramos en el texto carvajaliano la corrida de rejonos. Jinete y caballo se enfrentarán al toro como se enfrentaría en la batalla a un caballero rival. La lanza será sustituida por el rejón y la muerte del animal supondrá la victoria del caballero:

Pasados los motes, corrieron los príncipes muchas parejas, por mostrar su airoso despejo, y Laureano llevó tantas ventajas, que casi los dejó corridos, por llevarse tan generales aplausos en las repetidas alabanzas. Después subieron a una ventana que les tenían prevenida para ver los toros; y entrando algunos de los grandes y otros caballeros a rejonear, tuvo Alfredo lugar de mostrar su mucho valor. (Carvajal, 160)

En esta primera novela de *Navidades de Madrid*, la escritora giennense ha sabido aclimatar algunos de los tópicos que encontramos en los libros de caballerías al armazón de la novela corta.

Primaleón y Celos vengan desprecios: el texto caballeresco en Mariana de Carvajal

El *Primaleón* (1512) es un libro de caballerías perteneciente al ciclo castellano de los palmerines, el segundo del ciclo concretamente, que continua el *Palmerín de*

Olivia (1511). Adecuándose a los moldes del género, las tramas irán sucediéndose entrelazadas cuyos ejes narrativos sobre los que se articulen serán el amor y la aventura. Palmerín, emperador de Constantinopla, tiene dos hijos, Primaleón, protagonista de la obra, y Flérida, su hija menor. En la historia, Gridonia es una doncella de una belleza extraordinaria que perdió a un familiar en un enfrentamiento con Primaleón. La creencia errónea de que la muerte fue en un acto de villanía lleva a distintos caballeros a buscar venganza con la intención de conseguir a la bella Gridonia en recompensa, sin embargo, todos terminan de forma trágica. Estas continuas desgracias no frenan los deseos de otros caballeros de conquistar a la doncella, por lo que obligan a la madre y a la abuela de Gridonia a imponer una condición si quieren casarse con ella. De este modo, el caballero que consiga matar a Primaleón y llevar su cabeza en arras, será el caballero que consiga a Gridonia como esposa. Don Duardos, uno de los personajes principales de la obra, se ha enamorado de la belleza y la perfección de Griana al contemplar su imagen en una pintura. Esta visión será capaz de insuflarle la determinación de emprender la aventura para conseguir su amor.

Sin embargo, su historia tendrá otro desenlace. Don Duardos llega hasta Constantinopla para acabar con la vida de Primaleón y poder llevarle a Gridonia su cabeza como dote. El enfrentamiento entre los dos caballeros será tal que nadie parece poder ponerle fin. La fiereza y agresividad con la que lucha don Duardos parece inclinar la victoria hacia él, anunciándose para Primaleón un fatal desenlace. Ante el miedo y la angustia de perder a su hermano, Flérida interviene en la lucha para detenerla, pidiéndoles a los dos caballeros abandonaran el enfrentamiento. Primaleón, que cree que se está poniendo en duda su valor y arrojo como caballero, se niega a dejarlo, pero don Duardos, ante la belleza de la doncella, quedará sublimado y retira su afrenta: “Y aquel mirar de aquellos ojos tan fermosos firieron el corazón de don Duardos tan fieramente que puso en olvido a Gridonia y perdió todo el acuerdo de sí mismo, tan aquexado se vido de ver y mirar la gran fermosura de Flérida” (*Primaleón*, 176). El caballero, que se ha enamorado súbitamente de la infanta, sabe que no podrá demandarle su amor después de que intentara acabar con la vida de su hermano. Sirva esta breve introducción de la trama caballerescas para situarnos en el punto de partida de la novela sexta de doña Mariana, *Celos vengan desprecios*.

Parece más que evidente el parentesco del libro de caballerías con la obra carvajaliana si atendemos, en primer lugar, al nombre de los protagonistas. El don Duardos caballeresco parece compartir la misma raíz del nombre del don Duarte de la novela, influencia manifiesta desde casi el inicio. Al igual que en la trama del *Primaleón*, en la novela de Carvajal, el caballero don Duarte también se topará con la imposibilidad de confesarse su amor a Narcisa, la protagonista del relato. La dama, cuya extraordinaria belleza no tiene igual “era de tan rara hermosura, que se aventajaba a todas las demás de su patria” (Carvajal, 243), rechazará a todos los caballeros que le proponen matrimonio, pues vive tranquila y alejada de las pasiones amorosas: “Vivía tan libre de amor, que se preciaba de cruel y desdeñosa con todos los que pretendían gozar su mano en dichoso casamiento” (Carvajal, 243). Talante que inducirá la inseguridad de don Duarte y que este no albergue muchas esperanzas de llegar a conseguir su amor. La imagen de Narcisa recuerda poderosamente a la Marcela cervantina, también de una arrolladora belleza que provocará el

enamoramamiento de muchos caballeros y que, al igual que Narcisa, también los rechazará.¹⁶

Tanto en la historia de don Duardos y Flérida como en la de don Duarte y Narcisa se presenta un obstáculo que, aparentemente, resultará insalvable para que los caballeros puedan lograr el amor de la dama. Este nudo en la trama aportará a la historia tensión narrativa que llevará al caballero a buscar una solución que le permita estar cerca de su enamorada. Su imposibilidad para confesarle sus sentimientos se podrá remediar si consigue estar cerca de la dama, lo que será posible si oculta su identidad. De nuevo, la utilización de un disfraz será el recurso empleado para poder solventar este conflicto y permitirá el encuentro de la dama y del caballero. Marín Pina (2001, 272) apunta sobre esto que “el disfraz por amor resulta una fuerza transgresora de los códigos morales y sociales, una exteriorización de la locura amorosa, y plantea en la obra el grave conflicto del amor por la persona y no por la condición”.

Las similitudes con la trama de don Duardos siguen a lo largo de toda la novela. Narcisa, al igual que Flérida, disfruta del retiro en una quinta a la que irá con unas amigas; un espacio que recuerda vivamente a la huerta a la que la infanta solía salir con sus doncellas en el *Primaleón*. Don Duardos conseguirá llegar hasta la doncella con la identidad del falso hijo del hortelano que trabaja en ella: “En este tiempo pensó él que si él en aquella huerta pudiese entrar, que sería él más bienandante del mundo aunque él se fiziesse tan baxo que tomasse el oficio del ortelano, y acordó de dalle grandes dones porque él lo tomasse en su compañía” (*Primaleón*, 219). Si atendemos a la trama de la novela de Carvajal, el caballero utilizará la misma estrategia para llegar hasta Narcisa, incluso, como ya hiciera don Duardos, también se servirá de la gratificación a los hortelanos, quienes, en ningún caso, presentarán rechazo o desconfianza ante la petición de un desconocido para entrar en ese lugar:

Un día, estando las dos amigas con ella, después de oír misa, le dijo madama Rosana cuánto gustaba de que se fueran a la quinta. Respondió que luego, si gustaba de ira a entretenerse. [...] Como Don Duarte oyó la plática, deseoso de verla sin los recatos de la gravedad, luego que salió de la iglesia, se fue a su casa, y vistiéndose un vestido y capote de paño burdo que tenía para ir a la campaña, se fue a la quinta y pidió al jardinero le recogiese allí un par de días porque venía de camino y estaba enfermo y, sacando unos reales de a ocho, se los dio. (Carvajal, 244)

El cambio de ropas, de nombre incluso de posición social, no podrá ocultar la verdadera identidad del protagonista. Ambos han elegido las ropas más pobres y desgastadas que pudieron encontrar, sin embargo, les será muy difícil disimular la forma de hablar, de comportarse; será imposible creer que sus manos son las propias de alguien que trabaja la tierra: “Y don Duardos se vist[i]ó unos paños los más viles que él pudo aver, mas por viles que ellos era no se podía encobrir la su gran fermosura y valor” (*Primaleón*, 218). Así, cuando a la quinta de Narcisa llega un caballero con intención de soliviantarla, don Duarte, que hasta el momento se ha comportado de

¹⁶ “En llegando a descubrirle su intención cualquier de ellos, aunque sea tan justa y santa como la del matrimonio, los arroja de sí como con un trabuco [...] porque su afabilidad y hermosura atrae los corazones de los que la tratan a servirla y a amarla; pero su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse” (Cervantes I, 205).

forma discreta para no ser descubierto, no podrá consentir esa afrenta y saldrá en su defensa:

No quiso don Duarte perder la ocasión y, saliendo de donde estaba, se arrojó con la espada desnuda, diciendo:

–Tampoco en la quinta falta quien os sirva.

Quedaron todos admirados de ver su mucho valor, y Narcisa preguntó al jardinero quién era aquel hombre. Respondióle que no lo sabía, que el día antes, preguntando si había algo en qué servir, le había recibido para que cuidase de los jardines. Con el repentino enfado no quisieron salir a cazar y, vueltas a Milán, dijo Narcisa a su prima que venía sospechosa de aquel hombre, porque su mucho valor no podía ser de hombre bajo:

–Así me parece a mí –dijo Clori–, sin duda te ama y, temiendo el rigor de tu condición, no se atreve a declararse. Respondióle: –Yo te prometo que me ha dejado tan picada su airoso despejo, que diera cuanto tengo por conocerle. (Carvajal, 245)

Como decíamos, su hábito de jardinero no podrá disimular su forma de ser, y en el arrebato de defender a Narcisa estará poniendo en evidencia su auténtica naturaleza. Comportamiento que tampoco pasará desapercibido a la dama milanese, quien como ya hiciera Flérida con Artada, su dama de compañía, comentará sus sospechas con su prima Clori. Esto viene a resaltar que al caballero le es imposible ocultar su identidad, cuya nobleza de corazón, de costumbres y buena crianza consiguen sobresalir a pesar de sus intentos por encubrir su condición bajo un disfraz. Con lo referido aquí, resultarían innegables las concomitancias entre el la trama amorosa de don Duardos y Flérida del *Primaleón* con *Celos vengan desprecios*.¹⁷ No nos cabe la duda del conocimiento que tuvo la autora del libro de caballerías del que desprendió solo aquellos pasajes amorosos de gran intriga narrativa para trasladarlos a su novela.

Notas finales

Decía Pfandl que Mariana de Carvajal sería “la última representante, y aunque no sobresaliente, tampoco la peor, de la novela romántica del siglo XVII” (370). Su calidad literaria ha sido constantemente cuestionada y comparada con la María de Zayas o la de Leonor de Meneses, escritoras sobresalientes de la novela corta española. No podemos negar que su narrativa está muy vinculada al modelo clásico boccacciano a través del cual presenta y enlaza su colección de novelas mediante la estructura marco, así como de otros modelos aquí indicados en los parecía sentirse cómoda en su quehacer literario.

La dama encerrada, el disfraz o el torneo han sido algunos materiales que, pasados por el tamiz cortesano, se han desprovisto de esa faceta mágica-maravillosa, creando una obra con una atmósfera más realista. En línea con esto último, el espacio caballeresco, propio del género que recrea la autora en este texto, se ha despojado de

¹⁷ La historia de amor ente don Duardos y Flérida del *Primaleón* ha sido ampliamente tratada por otros autores en distintos géneros. Gil Vicente compondría en el siglo XVI una obra dramática con los mismos mimbres que el texto caballeresco. Un siglo después, *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, de Santiago Pita parece tener al *Primaleón* como una posible fuente de la comedia (Marín Pina 2001, 270).

su cualidad bélica para transformarlo en un espectáculo teatral más adecuado al gusto de la época. El eco caballeresco del disfraz, utilizado por varios personajes en las novelas estudiadas, es un recurso narrativo que la autora aprovecha para insuflarse a la trama intriga y tensión, pues su utilización quebraba los códigos establecidos poniendo a los personajes, de ser descubiertos, en serios aprietos. El *Primaleón* (1512), segundo libro del ciclo de los palmerines castellanos, es, sin ninguna duda, una de las fuentes de inspiración de *Celos vengan desprecios*. El análisis de motivos, escenas y personajes que participan en la obra caballeresca nos podría llevar a pensar que la autora era absolutamente consciente del éxito que anteriormente tuvo la trama amorosa de don Duardos y Flérida, y quisiera aprovecharlo para de su novela.

Los libros de caballerías se presentan como un material moldeable, pero que mantiene intacta su esencia lo que les permite seguir presentes en épocas y géneros lejanos a su tiempo. Como en un viaje de ida y vuelta, la novela corta consiente esa permeabilidad de temas y estilos, ajustándose, a otros moldes narrativos. Mariana de Carvajal recupera en dos de sus novelas el género caballeresco y asume que los lectores aún sienten especial predilección por las escenografías caballerescas, el honor, los obstáculos en la relación amorosa, el valor en los caballeros, etc., razones por las que podríamos pensar que la escritora los utilizó para su obra sin ningún empacho.

Sin embargo, en el estudio de la obra de Carvajal, la influencia del género caballeresco ha pasado casi desapercibida para la crítica, centrándose más en otras cuestiones. Sería, por tanto, de justo merecimiento un análisis en profundidad de las influencias que encontramos en sus novelas lo que podría explicar también la calidad de estas, como un espacio en el que convergen varias tradiciones. Quizá nuevos planteamientos serían útiles para desterrar definitivamente la imagen devaluada que aún sufre Mariana de Carvajal, desvelándola como una escritora de mayor calidad.

En definitiva, el género caballeresco representó unos de los más importantes del Siglo de Oro, con una gran repercusión y éxito en el ámbito cultural de su tiempo, por lo que no debería extrañarnos que los autores de décadas posteriores quisieran imitar aquellos temas, estructuras y tópicos que más sedujeron a los lectores de la época. Queda latente, por tanto, que de doña Mariana, como lectora y escritora, mantiene en su obra vivo un género que se daba por finalizado poco tiempo después de 1623, y que, a pesar del tiempo, seguía siendo una importante y significativa fuente de inspiración para autores y obras más allá de los libros de caballerías.

Obras consultadas

- Anónimo. *Palmerín de Olivia*. Giuseppe di Stefano ed. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Anónimo. *Platir*. María Carmen Marín Pina ed. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantino, 1997.
- Anónimo, *Primaleón*. María Carmen Marín Pina ed. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantino, 1998.
- Carvajal y Saavedra, Mariana de. *Navidades de Madrid y noches entretenidas*. Dámaso Chicharro Chamorro ed. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2005.
- Colón Calderón, Isabel. "Sobre un plagio de Mariana de Carvajal." *Dicenda* 18 (2000): 397-402.

- . *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Laberinto, 2001.
- Cuesta Torre, María Luzdivina. "Notas sobre las relaciones paterno-filiales en la narrativa castellana medieval." *Scriptura* 13 (1997): 193-206.
- Duby, Georges dir. *Historia de la vida privada. 2. De la Europa feudal al Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1988.
- Flores Arroyuelo, Francisco J. "El torneo caballeresco: de la preparación militar a la fiesta y representación teatral." En Juan Paredes ed. *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 1993. 257-278.
- Hinojosa Montalvo, José. "Torneos y justas en la Valencia foral." *Medievalismo* 23 (2013): 209-240.
- Íñiguez, Juan. *Espejo de príncipes y caballeros (2ª parte)*. José Julio Martín Romero ed. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantino, 2003.
- Lucía Megías, José Manuel. "Catálogo descriptivo de los libros de caballerías hispánicos. XI. El último libro de caballerías castellano: *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLVI.2 (1998): 309-356.
- . "El corpus de los libros de caballerías castellanos, ¿una cuestión cerrada?" *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic* 4 (2001) [http://parnaseo.uv.es/Tirant/art_lucia_corpus.htm. Consulta: 20/10/2017].
- Ludwig Pfandl. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Jorge Rubio Balaguer trad. Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1933.
- Marín Pina, María Carmen. "El Primaleón y la comedia *El príncipe jardinero de Santiago Pita*." En Julián Acebrón Ruiz coord. *Fechos antiguos que los cavalleros en armas pasaron: estudios sobre la ficción caballeresca*. Lleida: Universitat de Lleida, 2001. 267-284.
- . "La aventura de leer y las mujeres del *Quijote*" *Boletín de la Real Academia Española* LXXXV.291-292 (2005): 417-441.
- . "La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino." *Revista de Literatura Medieval* (1991): 129-148.
- . "Madres e hijas en los libros de caballerías." En Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho eds. *Palmerín y sus libros: 500 años*. México: El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2013. 383-409.
- Martín Gómez, Moisés. *Mariana de Carvajal: Industrias y desdenes. Un estudio de las Navidades de Madrid*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003.
- Mérida Jiménez, Rafael. "El primer antifaz de la literatura española." En Rafael Manuel Mérida Jiménez coord. *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca. Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVIII)*. Lleida: Univesritat de Lleida, 2013: 99-104.
- Navarro Durán, Rosa. "El maco de las novelas de Mariana de Carvajal." *Salina: revista de lletres* 11 (1997): 39-46.
- Paz Gago, José María. "La noble lectora. Las lecturas caballerescas de la duquesa." *Edad de Oro* XXVI (2007): 175-183.

- Río Nogueras, Alberto del. “Motivos folclóricos y espectáculos caballerescos: El príncipe Felipe en las fiestas de Binche en 1549.” *Revista de poética medieval* 26 (2012): 285-302.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Marta Haro Cortés eds. *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Dorothy S. Severyn ed. Madrid: Cátedra, 2014⁷.
- Sales, Emilio. “Princesas «desterradas» y caballeros disfrazados. Un acercamiento a la estética literaria de Feliciano de Silva.” *Revista de Literatura Medieval* XV.2 (2003): 85-106.
- San Pedro, Diego de. *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*. José Francisco Ruiz Casanova ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- Wolfram, Nitsch. “Juegos caballerescos en el teatro de Lope de Vega”. En Folke Gernet ed. *Literatura caballeresca entre España e Italia (del “Orlando” al “Quijote”)*. Salamanca: Semyr/Ceres, 2004. 307-317.
- Ynduráin, Domingo. “Enamorarse de oídas.” En Lázaro Carreter coord. *Serta Philologica: natalem diem sexagesimum celebranti dicat*. Vol. 2. Madrid, Cátedra, 1983. 589-603.