

EL EPISODIO DE LA DUEÑA DOLORIDA A LA LUZ DEL GÉNERO CABALLERESCO BREVE*

Lucila Lobato Osorio
Universidad Nacional Autónoma de México, México
lucilalobato@gmail.com

Recibido: 08/08/2014 – Aceptado: 13/11/2014

Resumen: El presente artículo examina el episodio de la dueña dolorida (*Quijote*, II, cap. 37-41) desde la perspectiva de las historias caballerescas del siglo XVI mencionadas en él, con el objetivo de contextualizarlo y reconocer la impronta de este género en la Segunda parte del *Quijote*. Para conseguirlo se revisan la estructura, los personajes y los tópicos caballerescos de las obras referidas, así como los mecanismos mediante los cuales se logra su burla y parodia. En último término, se pretende valorar el tratamiento que Cervantes da a la narrativa breve.

Palabras clave: Clamades, Magalona, narrativa breve, verdad, ficción.

THE *DUEÑA DOLORIDA*'S EPISODE FROM THE PERSPECTIVE OF CHIVALRY TALES GENRE

Abstract: This paper reviews the episode of the *dueña dolorida* (*Quixote*, II, chap. 37-41) from the perspective of the chivalry tales of the sixteenth century mentioned therein, in order to contextualize and recognize the influence of this genre in the Second part of *Don Quixote*. With the aim of valuing the Cervantes's processing of these short stories, this work analyzes the structure, characters and chivalrous topics used in the episode as well as studies the mechanisms by which mockery and parody are achieved.

Keywords: Clamades, Clarmonda, chivalry tales, truth, fiction.

* Artículo de reflexión.

1. Introducción

Como sabemos, la invectiva contra los libros de caballerías es uno de los objetivos narrativos declarados por Cervantes en el *Quijote*. El autor construyó la historia de su caballero utilizando los personajes, tópicos caballerescos y textos particulares mientras confeccionaba una burla cómica de este género tan notorio y complejo, dentro del cual admitió a las historias caballerescas breves. En la Segunda parte, en el episodio de la dueña dolorida y de Clavileño, aparece una de las referencias más llamativas a estos textos de corta extensión, de origen extranjero y para público popular. Allí se habla de Pierres de Provenza y Magalona asegurando que a ellos perteneció el famoso caballo de madera aunque, en realidad, fue vehículo extraordinario de los enamorados Clamades y Clarmonda.

El presente artículo busca detenerse en dicho episodio a fin de evidenciar que, para Cervantes y en tanto objeto de su burla, la narrativa caballeresca breve forma parte del género literario del cual reniega. Al mismo tiempo, a la luz de las características de este género, pretende examinar los elementos particulares de *La linda Magalona* y la *Historia de Clamades* retomados en esta parte de la obra, tratando de comprender la confusión en que incurre el autor y los diversos mecanismos narrativos que utiliza para burlarse de estos textos en particular.

2. El episodio de la Dueña Dolorida, Clavileño y la crítica

En los capítulos XXXVII al XLI de la Segunda parte de *El Quijote*, se cuenta el episodio de la dueña dolorida que los duques, mediante la creatividad de su mayordomo, organizan para el caballero y su escudero. En esta, la también llamada condesa Trifaldi, acude a solicitar ayuda a don Quijote para que intervenga a fin de eliminar el encantamiento hecho por el gigante Malambruno a don Clavijo y Antonomasia, a ella misma y a sus doncellas. Para lograrlo, el héroe deberá subirse al caballo de madera llamado Clavileño y transportarse al lejano reino de Candaya.

Este episodio imita y hace mofa de algunos motivos y situaciones típicas de los libros de caballerías, entre los que se incluyen los relatos breves. A partir de una estructura y origen completamente caballerescos, cada una de sus partes tiene un desarrollo cómico que oscila entre lo teatral y lo ridículo. Este carácter de reelaboración paródica no ha pasado inadvertido a sus intérpretes, aunque en ocasiones sus referentes y relaciones se trazan hacia influencias lejanas e improbables. Se

ha llegado a considerar que dicho episodio pudo ser una respuesta a las aventuras narradas por Fernández de Avellaneda (Jiménez, 2001) o el reflejo de la realidad contemporánea de la obra (Cervantes, 1948) e incluso, un juego de intertextualidad con la *Eneida* (Garrote Bernal, 1996) o con *La Celestina* (Fernández y Rodríguez, 1987). También se ha hablado de las posibles influencias de otros géneros como el romancero (González, 1955) o el teatro (Baras, 1989). La crítica se ha enfocado asimismo en el análisis de los nombres de algunos personajes, considerándolos ya desde una perspectiva simbólica (Rodríguez y Donahue, 1985), ya filológica (Blecua, 2009; Cabrera, 1990), ya desde una carnavalesca (Torres, 2002; Redondo, 1984). Especial interés han merecido las mujeres barbudas presentes en él, que han sido revisadas a partir de diversos ángulos: el fisiológico (Sanz Hermida, 1993), el literario (Velasco, 2000) y el feminista (Fuchs, 1996). La presencia del caballo volador ha contado desde luego con una mayor atención, y se ha tratado de dilucidar su origen e historia (Gillet, 1957; Henry, 1969), su inicial aparición en *Las mil y una noches* y otros relatos árabes (Aebischer, 1962; López-Baralt, 2004); el probable influjo de la cultura clásica (Barnés Vázquez, 2011); o su función como artefacto para viajar (Finci, 2008). También se ha destacado su importancia argumental en el *roman* francés del siglo XIII *Cleomadès*, escrito por Adenet le Roi (Martínez Pérez, 2002).

Por el contrario, ha sido escaso el interés respecto a la inmediata relación con los relatos caballerescos breves del siglo XVI donde aparece un caballo muy semejante; concretamente en *La Historia de Clamades* y no, como dice el narrador y los personajes, en *La Linda Magalona*. Los estudiosos tampoco han reparado en las causas de esta confusión de Cervantes. Ya desde 1770, John Bowle notó la relación de Clavileño con el caballo de bronce de *The Squire's Tale* de Chaucer y supuso una misma fuente para ambos escritores. Por su parte, Diego Clemencín (Cervantes, 1836, p. 307) advirtió que el caballo de madera se encuentra ya mencionado en el *Cleomadès*, el cual refiere a partir de los extractos impresos por el conde de Tressan. Clemencín no conoció la historia impresa castellana del siglo XVI, y no consiguió averiguar más al respecto ni ahondar sobre la confusión cervantina. Schevill, en cambio, hace el recuento de las razones de tal imprecisión, pero concluye que a Cervantes «los orígenes del caballo de madera no le preocupaban ni poco ni mucho»:

Por tanto, es de presumir que Cervantes no se hubiese puesto a averiguar precisamente dónde había leído la historia del caballo encantado. Le podían venir a la memoria muchos cuentos de dos amantes que, estorbados en sus amores, buscan juntos en la huida la solución de sus deseos. Entre dichos cuentos se podrían mencionar la historia de Don Gaíferos y Melisendra, la de Pierres y Magalona, la de Clamadés y Claramonda,

y sin fijarse Cervantes en cuál de éstas se habla del caballo de madera, puso como modelo de Clavileño la cabalgadura de Pierres y Magalona, sin perjuicio de crear unas aventuras muy originales en la vida de sus dos héroes, Don Quijote y Sancho Panza. (Schevill, 1927, p. 116)

Desde entonces, pocos críticos se han detenido a explicar la posible confusión o crítica de la presencia del caballo en una u otra obra, dando por hecho que la glosa sobre su procedencia de *La historia de Clamades* basta como prueba sobre el origen inmediato del caballo. Esto puede deberse a que tales textos parecen ser obras sueltas de carácter popular y a que —hasta hace muy pocas décadas— no se las concebía como grupo o género, si bien Gayangos (1857), Bonilla (1907) y Menéndez y Pe-layo (1947) las revisaron y las clasificaron a partir de su origen y temática; aunque no buscaron necesariamente las relaciones que guardaban con el *Quijote* o con esta aventura en particular.

Tenemos, pues, que a pesar de los análisis sesudos e incluso eruditos de todos los temas que atañen al episodio de la dueña dolorida, los críticos no se han interesado en dilucidar si Cervantes solamente incurre en una displicente confusión entre dos obras, muy parecidas argumentalmente, o si tal error implica también una sutil pero contundente burla a las historias de amantes separados y reunidos, que están presentes en este tipo de libros. Es decir, podría conjeturarse que esta es una mezcla intencionada, orientada a mostrar que estas historias son tan semejantes entre sí que, en cualquier texto de enamorados, podría aparecer un caballo de madera volador.

Esta hipótesis contrasta con la idea de que la lectura poco sistemática del autor ocasionaría el equívoco o las posibles confusiones con respecto a ciertos detalles de varias obras caballerescas y que, sin embargo, dicha forma de leer sirvió para transformar ese material primario en un elemento distinto, útil para una creación única con una postura concreta de burla y parodia (Roubaud, 1998, p. 4). Con todo, es necesario plantear que la confusión parece ser precisamente uno de los mecanismos narrativos en los que el autor basa la burla al género.

Tanto si fuera un olvido o confusión real, como una burla o crítica implícita, lo cierto es que no puede evitarse acudir al género breve caballeresco para comprender por completo los mecanismos burlescos presentes en la anécdota de Clavileño y del episodio en su conjunto. Es decir, a fin de reconocer a cabalidad la relación del episodio con el objetivo general de la obra hacia los libros de caballerías, debemos recurrir a las obras que Cervantes tendría en su mano —o en su memoria— y a los que toma como referencia, aunque esta sea libre y reelaborada.

3. Las historias caballerescas breves del siglo xvi y su tratamiento en el *Quijote*

A lo largo del siglo xvi circuló un grupo de obras muy parecidas entre sí que además de ser traducciones anónimas de historias medievales, principalmente francesas, comparten algunas características que, sin embargo, no han bastado para unificarlas en un género literario, ya que no tratan una temática común sino que se agrupan a partir de «materias» o «ciclos» diversos: el artúrico, el carolingio, el épico castellano o el *roman idílico*; algunas de estas obras manifiestan una influencia marcada de textos hagiográficos y de relatos folclóricos europeos. Actualmente, la crítica las reúne como un género editorial debido a sus rasgos impresos (Infantes, 1989); y su conjunto es conocido como relatos caballerescos breves, historias caballerescas o narrativa caballerisca breve (Baranda, 1994).¹

Algunos de estos relatos inauguraron la imprenta en la península ibérica, y una buena cantidad de ellos cobraron gran popularidad mientras se desarrollaba la producción de textos de caballerías propiamente castellanos que tomaron como modelo inicial al *Amadís de Gaula* refundido por Garci Rodríguez de Montalvo (1508). Incluso cuando el género castellano se hallaba consolidado, estas traducciones medievales continuaron imprimiéndose y se mantuvieron en el gusto del público entre los siglos xvi y xix, aunque con modificaciones en el contenido o extensión, que las llevaron a formar parte de la literatura de cordel (Baranda, 1998).

Debido a su origen extranjero, su temática variada y su carácter popular el estudio de estas obras ha sido relegado por los especialistas. Desde finales del siglo xix, estas obras han sido abordadas desde diferentes enfoques (Luna Mariscal, 2012, p. 188) los cuales han permitido detectar en ellas características materiales y literarias que las integran en un grupo uniforme, reconocible para el lector. Entre esas particularidades destacan su extensión y su formato. Son

1 Según los estudiosos, son hasta veinte las obras que encuentran acomodo en esta clasificación: *Historia del rey Canamor y del Infante Turián su hijo*, *Historia del Emperador Carlomagno y los Doce Pares de Francia*, *Historia del cavallero Clamades*, *Crónica [popular] del Cid Ruy Díaz*, *Historia de la Donzella Theodor*, *Crónica del Conde Fernán González*, *Historia de Enrique Fijo de Oliva*, *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, *Crónica del Rey Guillermo*, *Historia de la linda Magalona*, *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *Historia del noble cavallero París y de la donzella Viana*, *Libro del Conde Partinuplés*, *Libro del Infante don Pedro de Portugal*, *Historia de la Poncella de Francia*, *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, *Historia de la Reina Sebilla*, *Libro de los Siete Sabios de Roma*, *Crónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y Jofré*, *Historia del noble Vespasiano*.

textos que no superan los ocho folios *in quarto*, lo cual facilita una identificación física inmediata y una diferenciación clara respecto de los otros libros de caballerías castellanos impresos en grandes folios. Víctor Infantes (1991, p. 176 y ss.) considera que gracias a esta característica material —que implica un menor costo en su producción impresa y un menor precio de venta a los lectores— los relatos breves caballerescos obtuvieron una difusión editorial unitaria y continuada a través del tiempo, con miras a satisfacer un mercado específico.

Las historias caballerescas comparten también rasgos literarios comunes como resultado de su origen medieval y su carácter de traducciones, lo cual requirió la adaptación y la actualización del contenido y de la forma para asegurar la identificación con los lectores (Infantes, 1989, p. 120 y ss.). De allí que incluyan elementos de la mentalidad folclórico-popular junto con un estilo regularizado y remozado. Además, el principal rasgo literario que permite señalar los textos como integrantes de un grupo reconocible —y que fue un factor importante para que los impresores del siglo xvi los unificaran comercialmente— es que todos ellos son protagonizados por un caballero (Infantes, 1991, p. 176).

Dichas características materiales y rasgos literarios unifican a este grupo tan peculiar de obras, propician su dilatada popularidad, e incluso lo incorporan al género caballeresco (Roubaud, 1998, p. 2). La referencia a algunas de estas obras en el *Quijote*, aunque escasa (Eisenberg, 1982, p. 89), evidenció que podían recibir igualmente la crítica y la burla a la que estaban destinados los libros de caballerías por parte de Cervantes. Y, aunque el autor no criticó de forma directa el corpus que nos ocupa, parece claro que los reconocía como textos caballerescos y, por tanto, dignos de ser vilipendiados en su obra, de modo que se encuentran citados en diversas maneras. En algunos casos, los menciona tangencialmente, como al *Libro del infante don Pedro de Portugal* (Cervantes, 2004, p. 733) y *La historia de Carlomagno* (Cervantes, 2004, p. 92), aunque ello solo mostraría su conocimiento de la cultura popular de la época y no su lectura ni una intención particular.

Pero Cervantes presenta referencias claras a otras obras del género con un propósito de burla que apela al conocimiento del receptor. Utiliza dos textos bastante conocidos de este grupo, el *Tablante de Ricamonte y Jofre* y el *Enrique hijo de Oliva*,² cuando el narrador alaba el estilo detallado del supuesto autor Cide Hamete

2 La *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarbe* es la traducción del texto francés *L'hystoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Argarbe* escrita a mediados del siglo xv. La primera edición castellana se realizó en Burgos en 1499 en formato folio. Durante el siglo siguiente se volvió a imprimir en trece ocasiones, varias de ellas en Sevilla por los Cromberger; aunque en 1553 Felipe de Junta, en Burgos, reduce el formato a cuarto. Hay recogidas dos versiones del siglo xvii y ambas de 1604. Entre el siglo xviii y el xx hay más de 30 ediciones. Mientras que

Benengeli: «¡Bien haya mil veces el autor de *Tablante de Ricamonte*, y aquel del otro libro donde se cuentan los hechos del conde Tomillas, y con qué puntualidad lo describen todo!» (Cervantes, 2004, p. 141).³ La ironía resultaría efectiva solo para los receptores que conocían esos textos, quienes sabrían que, en realidad, sus narradores son muy parcos en las descripciones; entonces, asumirían tal afirmación como un gesto mordaz, pues acaba de criticar a los malos historiadores que: «nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra» (Cervantes, 2004, p. 141). Así, cuando el narrador utiliza estas obras breves para ponderar al «autor» como ejemplo de verdad y cuidado para otros historiadores —partiendo de que la puntualidad y la verdad estarían ligadas de manera íntima—, para el lector tal alabanza resultaría por lo menos sospechosa pues reside en una falsedad o exageración. Ya desde este testimonio se puede observar el mecanismo de burla de Cervantes para nuestras obras: el uso de la confusión entre verdad y mentira; es decir, se intenta convencer sobre la verdad a partir de una mentira manifiesta.

En la Primera parte del *Quijote* hay otra mención donde se puede observar con claridad la reelaboración del material de la narrativa caballeresca breve en la obra:

Pues ¿quién podrá negar no ser verdadera la historia de Pierres y la linda Magalona, pues aun hasta hoy día se ve en la armería de los reyes la clavija con que volvía al caballo de madera sobre quien iba el valiente Pierres por los aires, que es un poco mayor que un timón de carreta? Y junto a la clavija está la silla de Babieca, y en Roncesvalles está el cuerno de Roldán, tamaño como una grande viga. De donde se infiere que hubo Doce Pares, que hubo Pierres, que hubo Cides y otros caballeros semejantes. (Cervantes, 2004, p. 506)

Esta primera referencia al caballo de madera y a los personajes de *La linda Magalona* da la pauta para hablar de los distorsionados límites entre la verdad y la ficción que tiene el hidalgo manchego, al asegurar la existencia concreta de los personajes que trata de imitar pues, según él, hay evidencia física de ello. Ante lo cual habría que reflexionar más allá del equívoco de la obra en la que se encuentra dicho caballo. ¿Qué pretende Cervantes que entienda el lector? El contexto narrativo es la discusión entre el canónigo de Toledo y don Quijote al respecto de la existencia de los caballeros andantes y, por lo

Enrique Fi de Oliva tiene como antecedente más remoto la canción *Doon de la Roche* del siglo XII. La primera edición castellana es de 1498, hecha en Sevilla por Tres Compañeros Alemanes. Se imprimió al menos siete veces en el siglo XVI hasta 1563.

3 Cristina González ha revisado la influencia de estas obras en esta mención y en el diseño del propio caballero (2012) así como en la configuración de sus primeras aventuras (2009).

tanto, del absurdo de tratar de imitarlos. En su defensa de la vida concreta e histórica de tales personajes, el desastrado caballero tiene un dislate: ¡ni siquiera menciona a los personajes correctos! Es decir, en su manía monotemática, el caballero confunde no solo la realidad con la ficción, además evidencia que tal ficción defendida como verdadera es tan compleja que llega a ser confusa; tanto que él ofrece datos falsos para probar su veracidad, a la manera en que lo hace el narrador al ensalzar a Cide Hamete. Se abren a este respecto dos hipótesis de recepción del episodio: por un lado, que tales detalles hayan sido motivo inmediato de risa para los lectores entendidos en las historias referidas, quienes comprenderían el error y, por lo tanto, lo ridículo de la defensa del caballero (Marín Pina, 1998, p. 1); y por otro, que el lector coetáneo haya compartido con Cervantes la confusión, lo cual le impediría percatarse de la ironía pero no obstaría para disfrutar la defensa a ultranza de la quimérica historicidad de todos los caballeros andantes.

Por otra parte, la discusión de los personajes sobre la idea general de la ficción caballescica como verdadera y de la existencia concreta de sus caballeros, conduce a una de las características de la narrativa caballescica breve: la diversidad temática. En el género que nos ocupa tal confusión no resultaría extraña pues recordemos que comparten formato y estilo obras de distintas materias que incluyen a personajes legendarios y épicos como los Doce Pares de Francia, el Cid, Fernán González, junto a los ficticios como Jofre, Tablante, Pierres o Clamades, entre otros. En estos textos populares no se ofrece diferencia alguna entre lo histórico y lo inventado: todos son caballeros, todos viven aventuras, todos aparecen en libros semejantes material y estilísticamente. Por esta razón los lectores —al igual que algunos personajes del libro (Aguilar Perdomo, 2005)— no tendrían muchos elementos para juzgar la veracidad de las obras. Este aspecto también pudo haber sido utilizado por Cervantes para causar risa o por lo menos, conmoción entre su público. La efectividad de utilizar para la burla el empalme entre ficción y realidad es posible por las características de este tipo de obras.

El equívoco sobre la procedencia del caballo de madera se va a mantener en la Segunda parte y la presencia del género breve se amplificará en la aventura de la dueña dolorida y la historia de Antonomasia y don Clavijo.

4. *La linda Magalona, La historia de Clamades y la dueña Dolorida*

Dentro del corpus del género editorial que analizamos se distinguen algunas obras cuya temática está basada en el amor, mientras que los hechos bélicos y ca-

ballerescos son muy escasos (Menéndez Pelayo, 1947, p. 51). Estas obras son la *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, la *Historia del noble cavallero París y de la donzella Viana*, la *Historia del cavallero Clamades* y la *Historia de la linda Magalona*; su inclusión en el grupo de textos caballerescos ha representado un reto. Queda claro que su pertenencia a las historias breves se debió a la presencia del caballero arquetípico, pero es muy probable que su prolongado éxito residiera, más bien, en su particular estructura y en su temática amorosa, que se podía adaptar a cualquier público. Tan es así, que casi todas estas obras permanecieron en el gusto popular durante varios siglos (Baranda, 1998).

Estas obras cuentan la historia de dos hermosos jóvenes que, bajo diversas circunstancias, se enamoran pero no pueden estar juntos. Aunque realizan un matrimonio secreto, debido a situaciones fuera de su control, se separan y emprenden viajes y aventuras bifurcadas en las que deben demostrar su amor y fidelidad por encima de todo hasta que se reúnen. Entonces, a pesar del tiempo y la distancia se vuelven a ver, se reconocen y se casan, por fin, públicamente.

Las historias de *Clamades* y *Clarmonda* y *La Linda Magalona* comparten tal estructura narrativa, constituida por acciones que dependen de hechos imprevistos y desfavorables y que buscan resaltar el carácter de los personajes sin modificarlo, al tiempo que propician el desarrollo argumental del relato.⁴ Debido a la atención del narrador en los dos personajes protagonistas y las aventuras que les ocurren por separado, Nieves Baranda y Víctor Infantes la describen como «una narración bipolarizada en torno a dos acciones personales y estructuralmente coincidentes», por lo que han llamado a estas obras «relatos geminados» (1996, p. 10). Todo esto propicia que sean muy parecidas entre sí, y por lo cual, el público buscaría las variaciones en las aventuras que viven, en los lugares donde se desarrolla la separación, en los sucesos inesperados y en otros detalles únicos que una estructura tan cerrada —y tan flexible al mismo tiempo— puede ofrecer. Uno de esos elementos sorprendentes que

4 Esta estructura narrativa ha sido muy popular desde la Antigüedad tardía, a partir de su aparición en la novela helenística escrita entre los siglos I al IV d. C., y perduró a lo largo de los siglos hasta el final de la Edad Media en diversos géneros como la hagiografía o el *roman*, particularmente en el *roman* idílico. Entre el siglo XII y XIII se escribieron varias obras corteses con esta particular temática y estructura, entre las que se encuentran: *Floire et Blancheflor*, *Amadas et Ydoine*, *Aucassin et Nicolette*, *Cléomadés* (Adenet le Roi), *Galeran de Bretagne* (Renaut), *Guillaume de Palerne*, *Floris et Lyriopé* (Robert de Blois), *L'escoufle* (Jean Renart), *Jehan et Blonde* (Philippe de Remi), *Paris et Vienne*, *Pierre de Provence et la Belle Maguelonne*, *Floridan et Elvide*, *Cleriadice et Meliadice*, *Eledus et Serene*, *Ponthus et la belle Sidoyne*. Algunas de estas obras fueron prosificadas y, hacia finales del siglo XVI, traducidas al castellano e impresas como parte del grupo de obras que analizamos.

deleitarían a los lectores sería, por ejemplo, la aparición del caballo de madera en *La historia de Clamades*. También en las actitudes o acciones de los personajes puede verse una oportunidad de variación; en este caso, sería la forma en que las doncellas logran sobrevivir en la soledad, manteniendo la castidad hasta que se reencuentran con sus respectivos caballeros: Clarmonda finge locura (Baranda, 1995, p. 643) y Magalona se hace peregrina y luego, hospitalera (Baranda, 1995, p. 326 y ss.). Con su estructura tan llamativa y reconocible, dichos relatos gozaron de un gran éxito editorial y podrían estar en la mente de los lectores del *Quijote*.

En el episodio de la dueña dolorida, aunque no se mencionan directamente las historias idílicas, se hace referencia a ellas en varios aspectos, no solo en la presencia del caballo de madera, sino en los diferentes momentos de la historia amorosa de los jóvenes encantados por el gigante Malambruno. Así, al principio de la narración de la condesa se retoma la importancia de la doncella y su belleza, presentes en estos relatos caballerescos, los cuales son elementos que propician la presencia del sentimiento amoroso y permiten que el argumento desarrolle el amor a prueba de todo de los jóvenes; por ello su presentación, no obstante sucinta, siempre incluye sus características más notables. Por ejemplo, Magalona: «En el mundo no avía más hermosa dama que Magalona, ni más dulce ni más graciosa, ni de tan hermosa contenencia» (Baranda, 1995, p. 293). Sin embargo, en la obra cervantina se ofrece con un contraste: aunque la Trifaldi imita el estilo idílico al describir el linaje y belleza de la princesa Antonomasia, asegura la nota graciosa al destacar su poca inteligencia: «Llegó a edad de catorce años con tan gran perfección de hermosura, que no la pudo subir más de punto la naturaleza. ¡Pues digamos ahora que la discreción era mocosa!» (Cervantes, 2004, p. 842). Cervantes utiliza ciertos recursos para hacer reír al lector a través de estas obras; en este caso, se observa la inversión de los rasgos idealizados como mecanismo de burla; lo que Agustín Redondo (1984, p. 191) llama «el mundo al revés», el cual está incluido en el tratamiento carnavalesco y cazarro de esta relación amorosa.

Luego, la Trifaldi describe al enamorado, quien no tiene grandes dotes caballerescas pero destaca por sus talentos cortesanos y su ingenio; antítesis que podría divertir a los lectores. Sin duda, frente a los caballeros exaltados e imitados por el manchego, don Clavijo resulta extraño y hasta risible, particularmente por el tono y el ambiente que aporta la «narradora»: «tocaba una guitarra, que la hacía hablar, y más que era poeta y gran bailarín, y sabía hacer una jaula de pájaros, que solamente a hacerlas pudiera ganar la vida, cuando se viera en extrema necesidad» (Cervantes, 2004, p. 842). Sin embargo, en los relatos que analizamos, los caballeros no son

presentados como guerreros en busca de aventuras; se distinguen por su cortesía y buenos modales, indispensables para la presentación del sentimiento amoroso. Sus aventuras bélicas apenas son referidas en pocas líneas, salvo que su intervención armada tenga una función argumental.⁵

Particularmente, hay un caballero específico que se parece mucho a don Clavijo: París, quien no tiene la misma posición social que su amada Viana y la trata de agradecer por medio de dulces canciones: «E París y Eduardo secretamente ivan adonde Viana dormía y allí cantavan maravillosamente, tanto que cierto si todos los cantos e instrumentos del mundo aí fuessen, a semejança de los suyos no parescerían cosa ninguna» (Baranda, 1995, p. 665). Aunque no podríamos atribuir a París la configuración de don Clavijo,⁶ llama la atención el parecido de los personajes, cuando se está aludiendo a dos obras que compartían temática, formato, estilo y público, con aquella donde aquél aparece. Por otra parte, hay cierta influencia de otro personaje, Pierres, en don Clavijo, quien también es extranjero desconocido y, por alguna razón, está en la corte de Maguncia; igual que Pierres en la corte del rey de Nápoles, padre de Magalona (Baranda, 1995, p. 292).

Sigue la Trifaldi contando su desgracia al describir sus acciones como ama devenida en alcahueta. Es un rasgo más o menos común en los libros de caballerías castellanos que la amiga del caballero cuenta con una mujer mayor que la acompaña y aconseja; aunque con menor frecuencia, también está presente en las historias populares. Sin embargo, aquí creemos detectar la influencia directa de Magalona, cuya ama, contrariamente a la condesa Trifaldi, conduce a la impaciente doncella enamorada hacia la prudencia, siempre buscado su honra:

Y vos ponéis vuestro coraçón en este cavallero que es estrangero y no sabéis quién es. Y por aventura ¿no querría él sino vuestra deshonra y vos disfamar y después vos dexaría? Por lo qual, mi amada fija, yo os ruego que queráis quitar esse pensamiento de vuestro coraçón, ca si vuestro padre lo sabe, muy peligroso sería vuestro amor. Tomad un poco de paciencia que no tardará mucho, plaziendo a Dios, que vuestro padre vos case muy bien a vuestro plazer. (Baranda, 1995, p. 296)

5 Por ejemplo, Pierres y París deben participar en el torneo para agradar a Magalona (Baranda, 1995, p. 292) y a Viana (Baranda, 1995, p. 668), respectivamente; mientras que Clamades debe combatir para ayudar a las doncellas de Clarmonda pues están condenadas a la hoguera por ayudarlos a escapar (Baranda, 1995, pp. 651-652).

6 El asunto es que, contrario a las otras obras del género, la *Historia del noble cavallero París y de la donzella Viana*, impresa por Alfonso de Melgar en Burgos en 1524, no tuvo otras ediciones en castellano, a pesar de su popularidad en otras lenguas europeas, por lo que no sabríamos si Cervantes la conoció.

En el *Quijote*, la Trifaldi —dueña con tintes celestinescos— más que proteger a la doncella, cae ella misma seducida por don Clavijo. Esta oposición con respecto al modelo de ama prudente podría causar una risa fácil para los concedores del género. Y si añadimos el lenguaje en doble sentido y la jocosa narración de su desliz, se completa el cuadro de burla y diversión: «que no me rindieron los versos, sino mi simplicidad, no me ablandaron las músicas, sino mi liviandad: mi mucha ignorancia y mi poco advertimiento abrieron el camino y desembarazaron la senda a los pasos de don Clavijo» (Cervantes, 1995, p. 844).

También resulta provocador que siendo este un relato de amores, no haya *locus amoenus*, pláticas entre los enamorados, promesas de fidelidad o algún elemento que recuerde al amor cortés común en los libros de caballerías y, que tan importantes son para las obras en cuestión (Baranda, 1995, p. 304). La ausencia de estos elementos amorosos y cortesés forma parte de la parodia. El relato de los hechos continúa con el embarazo de la princesa, casi sorprendente para la «narradora», quien cuenta un proceso del matrimonio muy alejado de la ficción caballeresca cortés: la mención a vicarios, firmas y diligencias judiciales recuerda al lector la cómica y absurda situación en la cual el caballero y, ahora, el resto de los personajes están involucrados: «Hiciéronse las diligencias, vio el vicario la cédula, tomó el tal vicario la confesión a la señora, confesó de plano, mandóla depositar en casa de un alguacil de corte muy honrado [...]» (Cervantes, 2004, p. 845). Esto es manifiestamente distinto de los matrimonios secretos de los libros en formato breve:

Entonces ella tomó una cadena de oro y una joya que ella tenía en su cuello y la puso en el cuello de su amigo Pierres diciendo:

—Por esta cadena, mi leal amigo y esposo, vos pongo en possessión de mi cuerpo, prometiéndovos lealmente, como hija de rey que jamás otro no lo avrá sino vos.

Y diciendo esto lo abraçó y besó muy dulcemente. E Pierres puso la rodilla en tierra y dixo:

—Muy noble dama, la más hermosa y graciosa del mundo, yo como indigno vos lo agradezco, y de quanto avéis dicho yo soy muy contento y me plaze de buen grado; e vos prometo que bien y lealmente compliré vuestro mandamiento si plaze a Dios. Y, señora, si vos plaze, tomaréis de mí, como de vuestro leal esposo y como aquel que a vos quiere obedecer, esta sortija en remenbrança de nuestro matrimonio. (Baranda, 1995, p. 306)

La utilización paródica de las historias caballerescas nos presenta un contraste sugestivo: los personajes arquetípicos, idealizados, ubicados en situaciones tópicas ahora están convertidos en personajes imperfectos colocados en ambientes inun-

dados de realidad extraliteraria. Este mecanismo de burla se observa también en la narración de la muerte de Maguncia ante la noticia del matrimonio, lo cual da un giro inesperado al relato pues anuncia que no habrá final feliz para los enamorados. Estos cambios de circunstancia forman parte del tipo de aventura fortuita de los amantes de la narrativa breve: hay peripecias que están fuera de su control y que impiden la consumación de su amor (Lobato Osorio, 2013). Pero en este caso el autor opta por una inversión de la estructura: primero se consuma el amor carnal, y después presenta los conflictos llevados al extremo, pues recordemos que es una aventura destinada para Don Quijote; se trata de una argucia de los duques y su mayordomo, por lo que cualquier exageración está justificada y ayuda a deleitar a los espectadores —los propios duques y sus invitados— y al lector último.

Estamos, así, ante una nueva utilización del recurso de las aventuras geminadas de los jóvenes enamorados, quienes no se separan en el relato de la dueña dolorida, ni ven puestos a prueba su amor y su fidelidad. La muerte de otro personaje por un ataque de ira detiene su idilio. Esto podría causar a los lectores cierta satisfacción: el autor no solamente presenta un trato irreverente y hasta obsceno de las características y actitudes de obras tan similares que llegan a confundirse, sino que también ofrece una alternativa argumental para ellas.

Finalmente, la presencia del gigante Malambruno y el castigo que da a los enamorados y a la descuidada ama, trae a la memoria a los enemigos del caballero en los libros de caballerías, aquí mezclados en uno solo por la dinámica imaginación del mayordomo: Malambruno es a la vez gigante, encantador, pariente ofendido, traidor y vengador de honras ajenas; lo cual crea expectativas superlativas, primero en los receptores iniciales y ficticios (don Quijote y Sancho), y luego en el lector implícito que esperaría la madre de todas las batallas y, con ella, una cómica resolución de un conflicto que no tendría por qué existir si se tratara de una historia caballerisca de amor. Esta mezcla de funciones narrativas también se puede observar en la narrativa breve, donde la extensión mueve a condensar al máximo los tópicos, de forma que el enemigo del caballero puede ser, al mismo tiempo, rey, mago, peticionario y traidor, como el rey Cropardo de *La historia de Clamades* (Baranda, 1995, pp. 621-623).

Aquí se puede ver, como en cada parte de la obra de Cervantes, una minuciosa red de motivos, relaciones y personajes caballerescos puestos en duda, tergiversados, exagerados o simplemente criticados. Todo esto está aderezado con el

tono picante y cazarro que ya ha analizado Agustín Redondo (1984), y por las interrupciones jocosas de Sancho Panza, que recuerdan al lector que no se trata de una historia intercalada sino de un complicado tejido narrativo en la historia del Caballero de la Triste Figura.

Es relevante señalar aquí los dos planos de la ficcionalidad que presenta este episodio en particular: en un nivel interno, Antonomasia y los demás personajes, así como sus acciones, son creación del mayordomo de los duques y están narrados en voz de la Trifaldi; en un nivel externo, toda la ficción de Cide Hamete Benengeli está puesta en voz del narrador del *Quijote* quien, igual que en la mención de las otras historias caballerescas de la Primera parte, alaba su estilo minucioso de narrar (Cervantes, 2004, p. 848). Estos dos planos están señalados por las interrupciones de Sancho, que intensifican y retardan lo contado, y del propio Don Quijote que ve la prolongación de sus propias aventuras en personajes inventados por otro personaje. Ya no son relatos intercalados de amor en conflicto, ahora involucran directamente al caballero protagonista, a tal punto que él debe subirse al caballo de madera para ayudarlos.⁷ Por ello, es factible considerar que este episodio podría prolongar la discusión con el canónigo de Toledo, haciendo hincapié en que la verdad y la ficción están mezcladas dentro de la ficción misma y el caballero sigue sin darse cuenta de ello. En la secuela de 1615, el autor además de usar, reinterpretar y renovar el género caballeresco, está reelaborando y transformando la historia de su propio personaje y sus acciones. De allí que retome algunos elementos incidentales de la Primera parte y los desarrolle con más detalles en esta, como es el caso de la presencia y utilización del caballo de madera a modo de evidencia de realidad frente a la ficción.

Con respecto al viaje sobre Clavileño, la burla misma del viaje fingido, la inmovilidad del vehículo y las reacciones del escudero ya han sido muy estudiadas. Baste decir que se comprende el ridículo si se recuerda la capacidad de desplazamiento e importancia argumental del caballo volador en *La historia de Clamades* (Martínez Pérez, 2002). Cervantes traslada los elementos más prosaicos de la realidad al molde de ficción idealizada y perfecta, para que su contraste y su tratamiento cazarro y carnavalesco entretenga y divierta a los lectores. En lugar de dos bellos y castos enamorados en medio de aventuras que no buscaron, se suben al caballo volador

7 Recordemos que en el género caballeresco es muy común que los personajes tengan la voz narrativa para contar sus propias aventuras o conflictos; tales narraciones, forman parte de la historia del caballero, en la medida en que este contribuirá a su conclusión; por lo que no podemos decir que sean relatos o cuentos independientes (Fernández y Rodríguez, 1987).

dos personajes cómicos con el propósito aparente de ayudar a unos amantes poco virtuosos y por ello, castigados con la deformidad; pero, en realidad, con el objetivo último —tampoco buscado por ellos— de deleitar a sus anfitriones. Otra vez los límites entre la verdad y la ficción, incluso dentro de la ficción misma, se presentan desdibujados.

Pero regresemos a la pregunta inicial: ¿por qué confunde Cervantes *Clamades y Clarmonda*, donde aparece el caballo de madera volador, con *La linda Magalona*? Como ya se ha visto, estas historias tienen un argumento, personajes y estilo muy similares por lo que, si el autor no tenía a la mano una obra en concreto, fácilmente podría confundirlas. No podremos saber con qué historia caballeresca contaba puesto que ambas historias fueron muy populares. *La Historia de Clamades* es la traducción al castellano que se realizó de la prosificación francesa del siglo xv del roman *Cleomadès* de Adenet le Roi del siglo xiii: *Le livre de Clemades fils du roy d'Espagne et la belle Clermonde, fille du roy Carnuant*. La traducción castellana fue impresa por primera vez en Burgos, por Alonso Melgar en 1521. En el siglo xvi solo tuvo dos ediciones más; la última, en la década del sesenta y se dice que hubo seis en el siglo xvii. Por su parte, *La linda Magalona* es la traducción castellana del texto francés del siglo xv, *Istoyre de Pierre de Provence et de la belle Maguelone*, a su vez prosificación del roman de Jean Renart *L'Escoufle* del siglo xii. La primera edición castellana la hizo en Sevilla Jacobo Cromberger en 1519. Hay seis impresiones más en el siglo xvi y siete en el xvii. Sin embargo, en el episodio analizado se observan más elementos de esta última: la intervención del ama de Magalona y la presencia inicial de Pierres en la corte. Además, habría que añadir el aspecto particular del nombre del caballero. Ya Bénédicte Torres ha mencionado la relación simbólica entre el apelativo bélico de Pierres, «el caballero de las llaves», con el nombre de don Clavijo y el del propio caballo volador, Clavileño (2002, p. 111), cuya activación depende de una clavija/llave; aquella justamente de la armería de los reyes que origina que don Quijote confunda la realidad con la ficción.

Todos estos son indicios narrativos de que Cervantes conocía más profundamente *La linda Magalona* y, sin mayor reparo o duda, le endosó el llamativo caballo de madera de *La Historia de Clamades*, puesto que ambas historias podrían incluirlo sin alterar su argumento o su estructura. Hay suficientes elementos, entonces, para considerar que tal confusión pudo ser intencional y con un ánimo crítico, que contribuyó a la burla del género caballeresco en su conjunto.

5. Conclusiones

Luego de observar la configuración del episodio de la dueña dolorida y examinar los elementos característicos de las historias caballerescas del siglo XVI se han podido contextualizar los mecanismos de burla utilizados por Cervantes. En primer término, se comprobó que, como con el resto del género caballeresco, el autor recurrió a tópicos, personajes y situaciones comunes en el género breve y los colocó en un relato alejado del estereotipo y la perfección, sustituyéndolos burlescamente a modo de transposición de sus características y funciones para causar risa en el receptor; con esto se traiciona las expectativas tanto de los personajes como del lector y el resultado provoca deleite y entretenimiento.

Así, en la narración de la dueña dolorida los enamorados castos y corteses de las historias caballerescas de amor resultan alejados por completo de ese arquetipo: son poco continentales y sin código de comportamiento amoroso; el matrimonio burocrático contrasta con la delicadeza de la entrega mutua de los amantes. Lo mismo ocurre con el fracaso de la Trifaldi como ama prudente; y el caballo de madera ya no es objeto de admiración por su capacidad de traslado de los jóvenes sino por su refuncionalización como artefacto para causar ciertas reacciones en don Quijote y en Sancho Panza, las cuales disfrutaban tanto los personajes testigos como el lector.

Además, se destacó que cuando Cervantes incorpora los relatos breves como *Tablante de Ricamonte*, *Enrique Fijo de Oliva*, *La Linda Magalona* y *La historia de Clamades* a su diatriba contra los libros de caballería hace hincapié en la confusión entre ficción y realidad, dentro de la propia diégesis. Esto se observa en dos aspectos: en la alabanza que hace el narrador del estilo del autor ficticio, Cide Hamete Benengeli, destacando su puntualidad y detalle al narrar, justo cuando alude a este grupo de obras, cortas y poco detalladas en la narración; lo que implicaría tratar de afirmar una verdad por medio de una mentira. El otro aspecto es la defensa a ultranza de la existencia verdadera de los caballeros a partir de evidencias de la realidad concreta, como la clavija del caballo. Esta confusión surgiría del uso de historias pertenecientes a un género editorial uniforme en estilo, formato y distribución cuyos protagonistas pudieron ser tanto reales como novelescos. Entonces, se podría suponer que en tales obras no existen elementos para distinguir lo histórico de lo ficticio. Pero don Quijote no sería el único en mezclar la realidad con la ficción. Aunque solo el protagonista se ha atrevido a imitar a estos caballeros ficticios, en el episodio analizado, los duques recrean la ficción y la hacen parecer real a don

Quijote; es decir, también están llevando lo ficticio a su realidad, lo que sugiere otro guiño jocoso al lector aficionado del género.

Finalmente, el episodio de la dueña dolorida ofrece una serie de confusiones que podrían resultar graciosas. La más evidente es la que implica el intercambio de las obras del género breve donde aparece el caballo volador; pero hay otras que muestran las características de los relatos caballerescos y que ocasionan que, tanto los personajes de la novela como sus lectores—incluso cuatrocientos años después—disfruten encontrando las diferencias entre las diversas ficciones y la realidad.

Referencias bibliográficas

1. Aebischer, P. (1962). Paléozoologie de l'Equus Clavileñus, Cervant. *Études de Lettres*, 6, 93-130.
2. Aguilar Perdomo, M. del R. (2005). La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el *Quijote*. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 7, 45-67.
3. Baranda, N. (1994). Literatura caballeresca. Estado de la cuestión. Las historias caballerescas breves. *Romanistisches Jahrbuch*, 45, 272- 294.
4. Baranda, N. (1998). Transformarse para vivir: de roman medieval a historia de cordel decimonónica. En A. Ward (Coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1995*, Vol. 1 (pp. 68-76). Birmingham: University of Birmingham.
5. Baranda, N. (Ed). (1995). *Historias caballerescas del siglo XVI*. Vol. II. Madrid: Taurus.
6. Baranda, N. & Infantes, V. (Eds.). (1996). *La narrativa popular en la Edad Media. La Doncella Teodor, Flores y Blancaflor, París y Viana*. Madrid: Akal.
7. Baras, A. (1989). Teatralidad del *Quijote*. *Anthropos*, 98-99, 98-101.
8. Barnés Vázquez, A. (2011). Alejandro y Don Quijote. En J. F. González Castro & J. de la Villa (Eds.), *Perfiles de Grecia y Roma. (Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos)*, vol. III (pp. 341-349). Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos.
9. Blecua, A. (2009). Sobre Belerofonte/Belorofonte. De Boccaccio a Napoleón. *Faventia*, 31 (1-2), 167-177.
10. Bonilla y San Martín, A. (Ed.) (1907-1908). *Libros de caballerías*. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles.
11. Cabrera, L. (1990-1991). Rocinante, Clavileño, Baciuelmo: Palabra y realidad. *Revista de Estudios Hispánicos*, 17-18, 115-127.

12. Cervantes, M. de. (1836). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra*. Comentada por D. Clemencín. Madrid: Aguado.
13. Cervantes, M. de. (1947-1948). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra: Nueva Edición crítica con el comento refundido y mejorado*. F. Rodríguez Marín (Ed.), Madrid: Patronato del IV centenario de Cervantes.
14. Cervantes, M. de. (2004). *Don Quijote de La Mancha*. F. Rico (Ed.). Madrid: Alfaguara.
15. Eisenberg, D. (1982). *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta.
16. Fernández, R. & Rodríguez, A. (1987). Sobre el «cuento» de la Dueña Dolorida, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35(1), 287-292.
17. Finci, S. (2008). Clavileño y la tradición de los viajes celestes. En Fine, R. & López Navia, S (Eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 741-754). Vervuert: Iberoamericana.
18. Fuchs, B. (1996). Border Crossings: Transvestism and 'Passing' in *Don Quijote*. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16 (2), 4-28.
19. Garrote Bernal, G. (1996). Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el *Quijote*. *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 14, 113-128.
20. Gayangos, P. de. (1857). *Libros de caballerías*. Madrid: Rivadeneyra.
21. Gillet, J. E. (1957). Clavileño: su fuente directa y sus orígenes primitivos. *Anales Cervantinos*, 6, 251-255.
22. González, C. (2009). Estandartes, polvaredas, confusión e ira en *Enrique Fi de Oliva* y en el episodio de los rebaños de ovejas de *Don Quijote de la Mancha*. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 42. Recuperado de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/enrifide.html> [Consultado en noviembre de 2014].
23. González, C. (2012). Jóvenes, viejos, gordos y flacos: el Caballero Novel en «Enrique Fi de Oliva», «Tablante de Ricamonte» y «Don Quijote de la Mancha». *Romance Notes*, 52 (2), 217-224.
24. González, E. (1955). La Dueña Dolorida del *Quijote* y la emperatriz de Constantinopla. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9, 35-37.
25. Henry, A. (1969). L'ascendance littéraire de Clavileño. *Romania*, 90, 242-257.
26. Infantes, V. (1989). La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial. *Journal of Hispanic Philologie*, 13 (2), 115-124.

27. Infantes, V. (1991). La narrativa caballeresca breve. En M. E. Lacarra (Ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca* (pp. 165-181). Bilbao: Universidad del País Vasco.
28. Jiménez, A. M. (2001). *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
29. Lobato Osorio, L. (2013). La función de la aventura novelesca en la articulación del género caballeresco breve. En A. González, A. Campos García Rojas, K. X. Luna Mariscal & C. Rubio Pacho (Eds.), *Palmerín y sus Libros: 500 años* (pp. 475-490). México: El Colegio de México.
30. López-Baralt, L. (Ed.). (2004). *El viaje maravilloso de Buluqiyã a los confines del universo*. Madrid: Trotta.
31. Luna Mariscal, K. X. (2012). Crítica literaria y configuración genérica de las «historias caballerescas breves». *Revista de Poética Medieval*, 26, 187-215.
32. Marín Pina, M. C. (1998). Motivos y tópicos caballerescos. En F. Rico (Dir.), Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes y Crítica. Recuperado de: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/apendice/marin.htm> [Consultado en noviembre de 2014]
33. Martínez Pérez, A. (2002). Una caracterización del viaje en la narrativa medieval a través del medio extraordinario utilizado: el viaje aéreo (de *Cleomadés* a *Don Quijote*). En R. Beltrán Llavador (Ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico* (pp. 47-58). Valencia: Universitat de València.
34. Menéndez y Pelayo, M. (1947). *Orígenes de la novela*. t. II. Buenos Aires: Glem.
35. Redondo, A. (1984). De don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el *Quijote*. *Edad de Oro*, 3, 181-99.
36. Rodríguez, A. & Donahue D. (1985). Trifaldi, la dueña como bruja. *Anales cervantinos*, 23, 227-231.
37. Roubaud, S. (1998). Los libros de caballerías. En F. Rico (Dir.), Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes y Crítica. Recuperado de: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/roubaud.htm> [Consultado en noviembre de 2014]
38. Sanz Hermida, J. (1993). Aspectos fisiológicos de la dueña Dolorida: la metamorfosis de la mujer en hombre. *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 463-472). Barcelona: Anthropos.
39. Schevill, R. (1927). El episodio de Clavileño. En *Estudios eruditos «in memoriam» de Adolfo Bonilla y San Martín*. Vol. 1 (pp. 115-125). Madrid: Universidad Central.

40. Torres, B. (2002). *Cuerpo y gesto en El Quijote de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
41. Velasco, S. (2000). *Marimachos, hombrunas, barbudas*: The Masculine Woman in Cervantes. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20 (1), 69-78.