



Usos narrativos de una prenda íntima: la camisa en los libros de caballerías (y en sus precedentes medievales)

Narrative uses of an intimate garment:
the shirt in chivalric books (and in their medieval precedents)

María Luzdivina Cuesta Torre

Universidad de León

mlcuet@unileon.es
<https://orcid.org/0000-0003-4712-1574>

Received: 01/07/2024; accepted 30/10/2024
DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30058>

ABSTRACT

The analysis and classification of mentions of the shirt in books of chivalry and their precedents in Castilian medieval chivalric literature reveal a wide variety of contexts and multiple, even opposed, symbolic meanings. Particular attention is given to the association of the shirt with scenes of humiliation and honour, violence, recognition (anagnorisis), representation of wealth or poverty, or social status, declaration of hidden feelings, representation of the female body (especially virginity), romantic surrender and sexual harassment, eroticism, and humor.

KEYWORDS

chivalric romance books, Castilian Arthurian literature, *Tirant*, identity, violence, love, sexual harassment, eroticism, humor.

RESUMEN

El análisis y clasificación de las menciones a la camisa en los libros de caballerías y en sus precedentes de la literatura caballeresca medieval permiten identificar una gran variedad de contextos en los que se producen y múltiples significados simbólicos, incluso contrapuestos. Se reflexiona en particular sobre la asociación de la camisa a escenas de humillación y de honor, de violencia, de anagnórisis, de representación de la riqueza, pobreza o estatus social, de proclamación de los sentimientos ocultos, de representación del cuerpo femenino (en especial de la virginidad), de entrega amorosa y de acoso sexual, de erotismo y de comicidad.

PALABRAS CLAVE

libros de caballerías, literatura artúrica castellana, *Tirante*, identidad, amor, violencia, acoso sexual, erotismo, humor.

María Luzdivina Cuesta Torre. 2024. 'Usos narrativos de una prenda íntima: la camisa en los libros de caballerías (y en sus precedentes medievales)', *Tirant 27*: 229-256, DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30058> 

ÍNDICE

- 1 La camisa, prenda universal — 233
 - 2 La camisa como marca de humillación o de violencia — 234
 - 3 La camisa y la identidad social — 235
 - 4 La identidad individual familiar y sentimental — 238
 - 5 La camisa en la entrega amorosa femenina — 242
 - 6 La camisa y el acoso sexual al caballero — 245
 - 7 Erotismo y comicidad relacionados con la camisa: *el rey don Tristán el Joven* — 247
- Bibliografía citada — 252



Los estudios sobre la indumentaria en los libros de caballerías se inician con dos artículos publicados hace una década, centrados en el *Renaldos de Montalván* (Pastrana, 2012) y el *Palmerín de Inglaterra* (Marín, 2013). Es, por lo tanto, todavía una línea de investigación reciente y no demasiado transitada, en la que gran parte de los trabajos se refieren a una obra en exclusiva y no ha habido lugar hasta el momento de realizar estudios particulares sobre prendas concretas,¹ si bien las dos tesis doctorales dedicadas al tema por parte de Flores (2019) y Pastrana (2020) agrupan varias obras e incorporan epígrafes sobre tejidos, accesorios y ropas.

Si hay un elemento de la indumentaria imprescindible en el atuendo del medievo y el renacimiento, este es la camisa, vestida tanto por hombres como por mujeres debajo de las prendas superiores («para vestir el cuerpo», «de encima» y «exteriores» propiamente, según la terminología que recuerda Flores 2019: 14-25) y en contacto con el cuerpo («ocultas»). Por ese motivo aparece con cierta frecuencia mencionada en los libros de caballerías, constituyendo una ropa especialmente adecuada para estudiar el rico atavío de las damas y los caballeros, ya que refleja el lujo también, a pesar de su aparente humildad, y quizá en mayor medida precisamente por esto, al evidenciar que este se extiende incluso a los elementos menos visibles o públicos.

Tanto Andrea Flores (2019: 341-356) como Tomasa Pastrana (2020: I, 192-193) han prestado atención a la presencia de este elemento de la indumentaria en el género de los libros de caballerías: la primera en las obras de Feliciano de Silva y la segunda en una selección de obras de diversas épocas y orientaciones, todas ellas de la primera mitad del siglo XVI.² Sus agudos análisis y los ejemplos textuales aducidos han inspirado este trabajo.³ Por mi parte quiero detenerme en los motivos asociados a las menciones a la camisa, encuadrándolos primero entre los usos narrativos que confluyen en las menciones a esta prenda en los libros de caballerías, y comentando ocasionalmente la presencia de motivos similares en la literatura caballeresca medieval recuperada por la imprenta en esos mismos años: el *Tirant lo Blanch* valenciano,⁴ compuesto entre 1460 y 1466 por Joanot Martorell, que pasa a formar parte del género editorial de los libros de caballerías mediante la publicación en Valladolid de su traducción castellana en 1511 en el mismo formato que aquellos, de manera que los lectores lo reciben como

1. Los existentes han sido elaborados mayoritariamente por las tres investigadoras ya mencionadas (Flores, 2019a, 2019b, 2020a, 2020b, 2021, 2022a y 2022b; Marín, 2013, 2018 y 2021; Pastrana, 2012, 2014, 2017a y 2017b, 2019a y 2019b y 2020), aunque es cierto que referencias o bien consideraciones ocasionales sobre los ropajes pueden encontrarse en otros estudios.

2. Con excepción del *Olivante de Laura*. En su corpus de estudio incluye el ciclo carolingio de *Renaldos de Montalván* (*Renaldos I y II*, *Trapisonda* y *Baldo*) y el *Guarino Mesquino* de origen italiano.

3. Pastrana (2020: II, 247-253), además, en el segundo tomo de su tesis ofrece una selección de pasajes en los que aparece esta prenda, que me ha servido de punto de partida, aunque no ha sido la principal ni la única fuente.

4. Empleo el título y la edición en castellano, porque su publicación traducida a esta lengua hace entrar a esta obra en el corpus del género editorial de los libros de caballerías y permite que sea leído por el mismo público e influya en los autores que se dedican a este género literario con posterioridad.

uno más de este conjunto de obras (Lucía Megías, 1998); el *Libro del caballero Zifar* del siglo xiv, que se publica en Sevilla en 1512 (Lucía Megías, 2005, 228-251); y la materia artúrica hispánica en castellano que también se ha incorporado, desde fines del siglo xv, a las lecturas de los admiradores de los libros de caballerías mediante sus ediciones impresas: el *Baladro del sabio Merlín* en 1498, el *Tristán* en 1501 y la *Demanda del Santo Grial* en 1515.⁵ No así el *Lanzarote del Lago*, el único de este grupo del que no consta la existencia de versión impresa, el cual conservamos manuscrito (ms. 9611 BNE), pero que debió estar muy difundido y que don Quijote parece conocer muy bien (basta el uso de una pieza del armamento y del sufijo en «ote» del nombre, por si no fuera suficiente la gran cantidad de episodios aludidos de forma implícita o explícita). Los lectores, como don Quijote, lo tendrían también por un libro de caballerías. No en vano el *Amadís de Gaula* en cuatro libros refundido por Garci Rodríguez de Montalvo, como obra que adapta la versión primitiva manuscrita de la que se conservan unos pocos folios, enlaza el género artúrico medieval y el de los libros de caballerías que lo toman como modelo, sirviendo, como estas otras obras medievales impresas en esos primeros años del siglo xvi, de puente entre géneros y transmitiendo a estos las características asimiladas de aquellos. La consideración en este estudio de este grupo de obras caballerescas medievales parece necesaria para que pueda percibirse la continuidad existente, en cuanto a los principales usos narrativos de la prenda, entre las ficciones caballerescas medievales y los libros de caballerías. Efectivamente, puesto que estas obras van a ayudar a conformar las características estructurales y temáticas y los motivos literarios y la tipología de personajes típicos del nuevo género, y además van a ser recibidas por los lectores como productos similares y estrechamente relacionados, parece adecuado tenerlas en cuenta en este análisis.⁶

Hasta ahora los análisis sobre la camisa se han detenido principalmente y casi exclusivamente en dos valores simbólicos: la seducción/el erotismo y la deshonor. En este segundo simbolismo, aludido de forma muy somera por Flores (2019: 354-355), quien se centra en mayor medida en la seducción, abunda Pastrana (2020: I, 363-375) al señalar la desnudez (aunque no la camisa) como señal de primitivismo, inmoralidad, degradación jerárquica y humillación por castigo físico y asociarla a las burlas, al desprecio del mudo, al erotismo o a las necesidades de la narración. Antes de profundizar en la presencia de la camisa en cuanto a estos dos valores y en especial al más señalado de elemento erótico (y a veces humorístico) y de identidad sentimental en los libros de caballerías, es preciso, sin embargo realizar un examen de otros valores complementarios de estos y comentar, si bien brevemente y con cierta superficialidad, algunos aspectos que la convierten en una prenda liminar, especialmente proclive a la representación simbólica de diversas cuestiones, lo que facilita su uso narrativo para expresar una gran pluralidad de significados.

5. Un inventario de los manuscritos medievales peninsulares y de sus versiones impresas puede verse en Lucía Megías (2015).

6. Como subraya Cátedra (2007: 13-39) al hablar de la configuración entre 1489 y 1525 del género editorial de la literatura de caballerías, seguramente los lectores de comienzos del siglo xvi no fueran conscientes de que se encontraban ante un género distinto del que asignaban a otros relatos extensos de ficción caballerescas publicados en aquellos años. Sin embargo, Eisenberg y Marín (2000: 7) las excluyen de su *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, en la que consideran únicamente los textos castellanos del siglo xvi.

La camisa, como se verá, reúne en cuanto a su simbolismo usos muchas veces opuestos. A continuación, se enumeran algunas de estas ambivalencias que permiten a esta prenda adquirir distintos valores dependiendo del contexto episódico en el que aparece.

1 La camisa, prenda universal

Es preciso comentar en primer lugar su rango universal, que se percibe en las ocasiones en que puede ser vestida y en los personajes que pueden portarla. Ya se ha apuntado que su uso no está restringido a ninguno de los sexos y es utilizada por parte tanto de hombres como de mujeres, incluso presentando pocas diferencias, entre las cuales la principal es la longitud superior de las femeninas (Flores, 2019: 16, y Pastrana, 2000: 192, siguiendo a Bernis, 1962: 13).

El rasgo principal para establecer esa universalidad es su carácter atemporal, pues puede usarse de día y de noche, en espacios públicos y privados, aunque la nocturna es más larga y se emplea en el lecho. Es además elemento señalado para marcar los límites entre los periodos de actividad y reposo, pues mientras es una prenda interior o «de debajo» durante el día, es el único vestuario que se lleva para descansar o dormir,⁷ o bien cuando se va a emprender otra actividad nocturna por excelencia: la práctica del sexo. Es mencionada a menudo para evidenciar que un personaje está durmiendo o al menos recogido ya en su cámara para descansar en soledad, lejos de ojos indiscretos, pues estar en camisa a menudo es sinónimo de encontrarse desnudo.

Paradójicamente, como textil que se encuentra en contacto con el cuerpo, marca la diferencia entre estar vestido y la desnudez, sin pertenecer del todo a ninguno de los dos ámbitos, ya que estar en camisa equivale en muchos contextos a encontrarse desnudo, mientras en otros puede resaltarse su presencia para destacar, por el contrario, que la desnudez no es absoluta. Por otra parte, en otros pasajes el narrador hace hincapié en la delgadez de la tela, que incide en la exaltación de su calidad en tanto que sugiere su transparencia. Tiene por ello un significado fronterizo, que le permite cobrar en distintos episodios los valores opuestos de indefensión o de protección. La desnudez total es casi un tabú y esto también se manifiesta en la literatura con claridad: en la *Trapesonda*, un relato caballeresco del ciclo carolingio que se publica con las características del género editorial de los libros de caballerías y que para los lectores aparece como uno de estos, se relata un episodio en que unos ladrones que despojan a los personajes de las camisas valiosas dan a sus víctimas otras malas a cambio para que se cubran.⁸

Quedarse en camisa puede ser así humillante o expresar el más completo desamparo, por lo que Rosián se expondrá a la muerte para recuperar al menos esa prenda:

7. Suele mencionarse la camisa cuando los personajes se levantan de la cama, por ejemplo, en el *Belianís*: «Assí lo hizieron, que leuantándose en camisa, se pararon a escucharle y oyeron que entre sí se estaua lamentando» (Fernández, 1997: I, 161-162); «Policena y Hermiliana, con el temor se leuataron y parándose a vna finiestra que al patio caya vieron tantos caualleros que entraran y tanto ruydo que el verdadero temor de la muerte fue con ellas, mas trauándose por las manos, en camisa, no osando parar allí, fueron dando de vn aposento en otro» (Fernández, 1997: II, 67). En el *Lisuarte de Grecia*, Feliciano de Silva se sirve de la mención de la camisa para indicar que el caballero se levanta de la cama de manera urgente: «El Cavallero de la Espera, tomando las llaves de su cabeçera e una capa solamente, assí en camisa, dixo: “Andad, allá vamos a essa puerta que dezís”» (2002: 58).

8. *Trapesonda*, cap. ix, citado por Pastrana (2020: II, 251).

Viéndose, pues, Rosián con tanta angustia sin alguna ropa, que el río se la auía lleuado, lleno de tantas miserias salió a la orilla del río con intención de yr a buscar sus vestidos. Mas antes que él llegasse a tiempo de hallallos los auía el río hundido por yr muy mojados. **Sola la camisa se auía rebuelto a vn peñasco que en medio del río estaua, por la qual le conuino otra vez echarse al agua.** Y sacando la camisa boluió destotra parte del río. (Romero de Cepeda, 1979: 90)

Presentarse en camisa ante las damas se percibe como un acto deshonesto que atenta contra el pudor masculino, como muestra, por ejemplo, el *Florindo*:

[...] fueron acompañadas de sus dueñas al aposento del cavallero, al cual hallaron rezando en sus oras, vestido de un jubón de tela de oro con unas vandas azules de raso y **una rica camisa con mucha pedrería en el cabeçón sembrada.** El cual cuando las vido, porque desonesto no le viessen, demandó a gran priessa una ropa de carmesí. (Basurto, 2007: 116)

Si incluso llega a faltar, la indefensión del cuerpo y la pérdida de la intimidad es total, solo permisible en el contexto de confianza y amor que rodea las relaciones sexuales consentidas, aspecto que se comentará más adelante. Todo lo demás es violencia, ejercida de un modo u otro: bien física, bien moral.

2 La camisa como marca de humillación o de violencia

El carácter vergonzoso de la desnudez, representada por la cobertura del cuerpo con esta única prenda, y la violencia que supone la exposición de este a los ojos de los demás, conlleva que en los libros de caballerías se mencione como elemento del atuendo de los condenados a algún castigo público, e incluso que obligar a alguien a exhibirse así se presente como un castigo en sí mismo:

A todos los otros dio públicos castigos sin dexar sino quatro que eran de secreto leales servidores del conde, de los cuales hizo mucha cuenta. A todos los demás los hechó de la villa **desnudos, con solo las camisas.** (Basurto, 2007: 282)

La camisa sirve en algunos episodios que describen escenas de violencia para que el autor pueda marcar al personaje que es objeto de dicho abuso, identificándolo como víctima tanto para los lectores como para el protagonista o los demás personajes, ya sea una violencia aceptada socialmente como lícita, como ocurre en los casos de los condenados a alguna pena,⁹ o ya sea una violencia injusta que el caballero debe intentar impedir por todos los medios y contra la que debe reaccionar de forma contundente.

9. Este aspecto se hace evidente también en las obras de la materia artúrica recreadas en castellano durante la Edad Media y publicadas posteriormente, a fines del siglo xv o comienzos del xvi por la imprenta con la misma estética que el *Amadís* y los libros de caballerías del Renacimiento. Véase, por ejemplo, el comentario de Cuesta (2022: 76 y 82) sobre el papel de la camisa o alcándora del *Cuento de Tristán* y de la edición de 1501 del *Tristán de Leonís*: «Mientras el erotismo se asocia, un tanto paradójicamente, a la descripción del momento en el que la desnudez se cubre, la desnudez en sí misma adopta significados muy distantes del erotismo. El vestuario disminuido a su mínima expresión aparece con ocasión del prendimiento de Tristán» (p. 76).

Puesto que los libros de caballerías pretenden difundir unos ideales de comportamiento modélico para los caballeros, según se repite en varios prólogos de estas obras (Gutiérrez Trápaga, 2013: 227-243), son relativamente frecuentes los ejemplos de escenas en las que el protagonista se enfrenta a episodios de violencia abusiva ejercida contra el desvalido y a veces violencia de género o violencia sexual,¹⁰ y no faltan casos en los que el héroe evita castigos injustos o crueles, tan característicos y frecuentes que sirven de modelo al episodio en el que don Quijote salva de los azotes al niño Andrés, criado del labrador.¹¹ El *Lanzarote* es especialmente abundante en episodios de violencia asociados a la mención de la desnudez, expresada mediante la presentación de la víctima vestida únicamente con esta prenda interior e íntima.¹² Más insólito es que se use la camisa para representar narrativamente incluso el fingimiento de la existencia de violencia, lo que muestra claramente la estrecha relación que para autor y público existe entre el elemento concreto y el concepto abstracto: en el *Esplandián* (cap. x) una dueña grita durante la noche y corre por el pasillo vestida únicamente con la camisa, lo que el narrador se preocupa de destacar. Esta vestimenta actúa sobre los demás personajes y sobre los lectores como señal que identifica a la dueña como víctima y activa la reacción de defensa a los desvalidos, lógica, por parte del monarca, así como las expectativas de los lectores, que creen encontrarse ante un episodio en el que el rey salvará a una mujer indefensa de un acto violento contra ella. Sin embargo, el relato continúa de manera totalmente sorprendente y atípica, encontrándose los receptores con la ruptura de su horizonte de expectativas, pues se produce la sorpresa de que la situación se invierta y sea la aparente víctima quien intente ejecutar su venganza clavando a traición una espada al rey cuando se acerca a ella con intención de socorrerla.¹³

3 La camisa y la identidad social

En segundo lugar, la camisa adquiere unos valores narrativos en función de su carácter de prenda universal, para que el autor, a través del narrador y de la construcción de los

10. «E tornándose a salir, vido venir un cavallero bien armado, e tras él una muger encima de un palefrén, la cual venía desnuda en camisa. E venía haziendo el mayor llanto del mundo llamando a Nuestro Señor que la ayudase e guardase su virginidad» (Bernal, 2003: 4). «Entonces vio venir por el camino cuatro cavalleros armados y traían una dueña en un palafrén, desnuda en camisa» (Velázquez de Castillo, 2005: 66-67).

11. «vido estar un gran cavallero armado de unas armas jaldes y pardillas, el yelmo avía quitado y tenía ante sí un escudero desnudo en camisa colgado, por los braços, de un árbol y fazíalo açotar a dos villanos con correas muy fuertes (Velázquez de Castillo, 2005: 166). Este episodio fue aducido por Gunnar Anderson en su ed. del *Clarián de Landanís* (1995: x-xii) como antecedente del *Quijote* I, cap. 4.

12. «Ansi estando vio del castillo salir una doncella en camisa que traían cuatro ribaldos muy sañudamente» (*Lanzarote*, 2006: 214); «e vio ante la villa gran jente alrededor de un fuego e en aquel fuego avían de quemar a la hermana de Meliagás, e Lançarote que aquello vido dio de las espuelas al cavallo e llegó allá, ca bien cuidava que ya quemavan la doncella, e cuando él y llegó vio la doncella estar ante el fuego en una muy pobre camisa e teníanla seis billanos, tres de una parte e tres de la otra, e no esperavan ál sino el mandamiento de los juezes» (*Lanzarote*, 2006: 221); «falló una tienda y un cavallero armado çerca della y tenía una dueña desnuda en camisa por los cavellos e dávala grandes golpes que la quería matar» (*Lanzarote*, 2006: 354).

13. «E yendo assí desnudo por una sala, vio venir contra sí la dueña señora del castillo llorando y dando grandes gemidos, solamente vestida una piel sobre la camisa» (Rodríguez de Montalvo, 2003: 183).

personajes, pueda expresar la indefensión, la carencia extrema de protección, la violencia, la humillación propia del castigo, la confianza y entrega característica del enamorado (aspecto sobre el que se tratará más adelante), o para marcar incluso la hora o momento del día, el periodo de actividad o de descanso. Además, como el resto del vestuario, tiene en esta época una función de caracterización de la persona con un estatus social determinado, lo que se reflejará tanto en las obras que se acogen editorialmente a este género como en las que pertenecen a él desde su creación.

Como base de la indumentaria exterior, la camisa se coloca siempre por encima de la carne, pero permite en muchas ocasiones que se vea parcialmente. Es por ello, a veces simultáneamente, prenda interior y exterior, oculta y perceptible. Su riqueza, manifiesta en la tela y en el adorno del cabezón (Pastrana, 2020: I, 193), o su sencillez indican con claridad el estatus social del portador. Al igual que otras prendas externas de la indumentaria, a pesar de no ser una de ellas, va a identificar al personaje, ante los lectores y ante otros personajes, en cuanto al grupo social al que pertenece, pues cada uno debe vestir según su estado.¹⁴ De hecho, es una de las prendas a las que se alude en las regulaciones sobre el lujo que pretenden poner coto a la desmesura del mismo, especialmente cuando se extiende a las capas sociales inferiores.¹⁵ Es, por lo tanto, una ropa a la vez oculta y visible, aunque por lo general solo parcialmente, sobre todo en cuello y mangas, o únicamente en ocasiones determinadas y con intenciones muy concretas (por ejemplo, en escenas de seducción o violencia).

Estaua en mangas de camisa, de la qual ningún entendimiento humano podía juzgar de qué fuesse hecha ni qué color tenía, porque por vna parte parecía de seda cruda y por otra de fino rissó o olanda; mas **su delicadeza y blancura era tanta que casi no se sentía en las manos quando era tocada**. (Romero de Cepeda, 1979: 49-50)

El pasaje anterior del *Rosión de Castilla* (1586) muestra el efecto de la exposición de la camisa en los sentidos de quienes la aprecian: un impacto que se produce tanto en la contemplación del color por la vista como en la sensación táctil evocada por el relato. Todo un universo de sensaciones se expresa a partir únicamente de las mangas de la camisa, parte visible del ropaje, cuya riqueza manifiesta además el valor de los tejidos del atavío.

La ficción usa la camisa para revelar los cambios en esa identidad social del personaje: por ejemplo, ante un cambio de estado, se remarca la imposición de una camisa nueva que manifieste de forma concreta el concepto abstracto de la transformación del doncel o el escudero en caballero, convirtiéndose en uno de los elementos narrativos de la descripción del proceso o ceremonia de la investidura (el nombre es revelador) caballerisca de Roboán en el *Zifar* medieval, cuya versión impresa de 1512 se produce al calor del éxito del *Amadís* de Garci Rodríguez de Montalvo. Por su fecha de edición hubo de influir en los libros de caballerías publicados con posterioridad.¹⁶

14. La expresión está tomada de documentos legislativos y eclesiásticos y es repetida una y otra vez. Véase Alvarado, 2017: 25-46.

15. Flores (2019a: 34) menciona cinco pragmáticas sobre leyes suntuarias relacionadas con la vestimenta en los siglos xv y xvi en España.

16. Resume de forma excelente esta cuestión Cacho Blecua (2020, en línea): «La impresión de 1512 se realiza de acuerdo con los modelos caballerescos cromberguerianos de mayor dimensión: tamaño folio, portada representativa con caballero en la parte central, prólogo a toda plana y texto a dos columnas con sus correspondientes titulillos. No obstante, carece de grabados interiores que ocupan toda la plana,

E traían una lança con un pendón grande, e una espada desnuya e **una camisa grande de sirgo e de aljófar** e una guirnalda de oro muy grande de piedras preciosas. E la camisa vistiógelas una donzella muy fermosa e muy fijadalgo. (*Zifar*, 1982: 372)

La camisa, en este caso, significa el alto honor alcanzado por el caballero y en el *Zifar* se menciona esta prenda exclusivamente en esta ocasión. Este elemento del atuendo vuelve a manifestar así su valor ambiguo, ya que sirve tanto para indicar el deshonor vergonzoso del castigo como para realzar la adquisición de una nueva identidad más prestigiosa: la caballeresca.

Como ya se ha comentado, no se observa apenas diferencia entre las camisas masculinas y femeninas y esto afecta al deseo de los escritores de evidenciar el lujo y, con él, el estamento (y dentro de este, el grupo social) que se pretende que los lectores asignen al personaje que la porta, manifestando una identidad social que se hace evidente no solo para el lector, sino principalmente a la vez para los demás personajes. La mención de la riqueza de la prenda justifica las interacciones sociales que se van a producir en el relato en función de la identidad manifestada públicamente por este elemento del atuendo. Ya se ha dicho que la riqueza exhibida en una prenda que tiene poca visibilidad evidencia un lujo que podemos considerar gratuito, sin otra finalidad que el lujo en sí mismo, ya que no pretende ser percibido. Las camisas masculinas expresan en sus tejidos y elementos decorativos la riqueza y estatus en la misma medida o incluso en mayor grado que las de las mujeres, posiblemente porque los escritores estaban más preocupados por indicar la riqueza y el alto prestigio linajístico y social de los protagonistas, y las descripciones de los libros de caballerías se extienden en detallar dichos adornos: piedras preciosas, perlas, cordones de oro...

Alverto Saxio a pie y desarmado, con un jubón de brocado y unas calcas de grana muy acuchilladas, por las cuales cuchilladas se parecía tela de oro en la una y tela de plata en la otra, y una escofia de oro con una rica medalla, y unos sinogiles de hilo de oro con unos rapazes al cabo de perlas de mucho valor, e **una rica camisa sembrada por el cuello de muchas perlas y piedras** de muchas diferencias, e una muy valerosa espada. (Basurto, 2007: 183)

La labor de su camisa, la cual gran parte de sus hermosos pechos cubría, era de un aljófar menudo e igual, y encima sobrepuestas unas cruces de esmeraldas y rubíes, apartadas cuanto un pulgar, **todo hecho por muy sutil artificio**. (Clemente, 2010: 233)

empleados para separar partes o libros, y de los más pequeños, utilizados en los capítulos. Estos signos externos coinciden con la nueva calificación del libro como “Corónica” y con los adjetivos aplicados a su protagonista, “esforçado y esclarecido cavallero Cifar”; del mismo modo, los sintagmas que sintetizan un libro dedicado a los “famosos fechos de cavallería” de Cifar y a “los señalados fechos en cavallería de Garfín y Roboán, hijos del cavallero Cifar”, conjuntamente con su nueva *ordinatio*, resultan claros indicios de que el taller de Jacobo Cromberger trata de presentar la obra como si fuera un libro de caballerías. Previamente en Sevilla se habían publicado el *Amadís de Gaula* (Sevilla, 20 de marzo de 1511) y las *Sergas de Esplandián* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 31 de julio de 1510), de las que no conocemos ejemplares, pero que, dadas las prácticas editoriales del taller, no debían de ser diferentes de los libros de caballerías publicados con posterioridad, prototípicos de las creaciones hispanas de la serie. Y del mismo modo que el *Amadís* se dividía en tres libros, a los que se añadía un cuarto, *Los cuatro libros de Amadís complidos*, y un quinto posterior, *Las sergas de Esplandián*, en el taller de Cromberger establecen una nueva *ordinatio* para el *Zifar* mediante la que distribuyen el texto narrativo en tres partes».

El *Rosián de Castilla* ofrece en 1586 buenos ejemplos de cómo la descripción de esta ropa interior sirve al autor para expresar la consideración social que recibe el personaje por parte de los que lo rodean:

[...] entre todos se diuulgó la venida de Rosián como cosa tan espantosa y no vista en tal lugar. Y en la verdad lo era ver vn moço de gentil disposición, de estraña gracia y de grande hermosura, pobre, solo, herido y huyendo, vestido con vn cuero de lagarto. Todo lo qual ponía estrañeza en los que particularmente lo considerauan, **mirando por vna parte la pobreza de sus vestidos, y por otra su abilidad y gracia, y la riqueza de la camisa que traía**, que no era digna de tan baxas ropas como vestidas tenía. Ansí estuu muchos días Rosián en compañía de los monjes. (Romero de Cepeda, 1979: 81)

En este pasaje el narrador contrapone la pobreza aparente, realzada a primera vista por la indumentaria exterior o pública del héroe, con su verdadera identidad social, solo apreciable en un segundo momento cuando los demás personajes reparan en la camisa, que se percibe con más dificultad bajo el vestido de cuero de lagarto.

Aunque la riqueza de la prenda se relaciona principalmente con esa identidad social, en el caso de la decoración de las camisas femeninas los adornos sirven o bien de realce de la hermosura, o bien de base para que el narrador pueda establecer una comparación de inferioridad con la superior belleza de la dama, como se verá en las escenas eróticas.

4 La identidad individual, familiar y sentimental

La camisa no solo refleja la identidad estamental o social, pública, sino que también sirve en ocasiones para revelar la identidad individual más profunda y oculta, a veces ignorada por el mismo personaje, que no sabe quién es porque desconoce quiénes son sus padres. Esta ignorancia le priva de un linaje y un reconocimiento familiar, base del reconocimiento social.

Por otra parte, como es bien sabido, no puede existir un buen caballero que no esté enamorado. La idea es célebre en la literatura española por la formulación que de ella hace Cervantes en el *Quijote*, reflejando un rasgo más de los libros de caballerías que obsesionan a su protagonista.¹⁷ Efectivamente, una formulación similar puede encontrarse en el capítulo LIV del *Tristán de Leonís*, en la versión impresa en 1501. Allí el máximo modelo de heroísmo caballeresco es amante de la reina Iseo, quien declara que es «cativo cavallero» el que no tiene amiga y que todos los caballeros de la Tabla Redonda están enamorados (*Tristán*, 1999: 119-120). El caballero andante de la ficción artúrica (*Tristán*, Lanzarote) o de los libros de caballerías (*Amadís*, *Esplandián*, etc.) guarda en el interior de su pecho, como aquello que le confiere una identidad íntima, individual y única, la devoción perfecta a su dama y el secreto de su amor. En el caso de *Esplandián* (y de otros protagonistas de libros posteriores, que imitan este motivo) esta se exterioriza en su cuerpo, porque incluso lleva el nombre de su amada grabado en su pecho como

17. «se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» (*Quijote*, I, cap. 1; Cervantes, 1998: 43).

marca de nacimiento. Su amor es su destino y el cuerpo refleja quién es, como caballero y como enamorado.

La camisa, puesto que constituye la última barrera de protección del cuerpo ante la intrusión de la mirada de los otros, oculta también esa intimidad sentimental y protege el secreto afectivo o el secreto del origen, al igual que protege el cuerpo de la agresión del sol, de la temperatura o de los vientos. La ausencia de camisa o las aberturas de ella pueden revelar las marcas de nacimiento que encierran la identidad del caballero o las que constituyen la señal física de su más oculto amor. Varios ejemplos recuerdan la asociación entre camisa e identidad familiar y sentimental. Las marcas que permiten poner su verdadero nombre al niño Esplandián y que sea reconocido por su madre se sitúan en su pecho al lado de las que pronostican su futuro destino amoroso (Rodríguez de Montalvo, 1991: 1009 y 1113). El motivo de las marcas de nacimiento tiene un enorme desarrollo mítico y literario y Gracia (1991: 137-142) señala sus precedentes artúricos al estudiarlo en el *Esplandián*. Inspirará también a otros autores del género de los libros de caballerías la posibilidad de explotar narrativamente la camisa para revelar esta información. La camisa se encuentra al servicio de la revelación de la identidad familiar cuando mediante ella el autor permite la anagnórisis y la adscripción del héroe a un linaje, como ocurre por dos veces en la *Primera parte* del *Espejo de príncipes*, publicada en 1555, con el Caballero del Febo.¹⁸

—Mirad, señor, si alguna cosa de mis padres vos sabéis, no me lo queráis negar. Catá que yo soy el Cavallero del Febo. Y porque seáis más cierto de lo que digo, veis aquí esta señal que en el cuerpo tengo, que por aver con ella nascido fui llamado de este nombre, quando en la mar en el pequeño barco fui por Florión hallado. Diciendo esto, **abriendo la camisa por los pechos, le mostró la señal del sol** que tenía en el lado derecho. (Ortúñez de Calahorra, 1975: III, 294)

Entonces la emperatriz Briana, no menos despavorida que si de algún sueño recordara, dexando a Rosicler se fue para el Cavallero del Febo. Que **como aún siempre estuviese en camisa, y se le viesse la señal del sol que en los pechos tenía por la abertura de la camisa**, fue tanto el gozo que en le conocer sintió que si el emperador no la tuviera, diera consigo en el suelo. (Ortúñez de Calahorra, 1975: III, 298)

O como sucede en el *Olivante de Laura* de 1564 (II, XIX):

La reyna Rosiana, que el coraçón le dezía que aún mayor alegría esperaba aquella noche, pareciéndole que qualquiera merced era bien empleada en Olivante de Laura según los servicios que el rey y ella dél avían recebido, entró en su cámara **a la hora que los maestros le alçaron la camisa de los pechos, y así como entró, le vio el coraçón** que encima del suyo tenía figurado [...] ...porque pariendo la reyna uno con las mismas señales que vos tenéis, nos fue llevado de nuestra presencia sin saber de quién. (Torquemada, 1997: 450)

18. Otro ejemplo puede observarse en el *Lepolemo* (cap. CII): «Y así, estando en la fuente, vínoles el desseo, viendo correr el agua tan clara de aquellos caños, de lavarse las manos en ella, y como el Cavallero de la Cruz aleó la manga del jubón y la camisa para lavarse, el Delfín vio el lunar que tenía en el braço derecho que parecía al que la infanta, su hermana, tenía en el mesmo lugar» (Salazar, 2016: 195).

El mismo recurso narrativo permite al autor revelar cuando le conviene la intimidad sentimental de su protagonista, cuando a través de ella se deja ver, bien el enamoramiento,¹⁹ bien el destino amoroso impreso como señal en el cuerpo. Buen ejemplo de ello es la transformación de la marca de nacimiento por efecto del amor que sufre Olivante y que se manifiesta también en el nuevo nombre adoptado por el personaje. Efectivamente, al igual que la modificación de la señal física y en dependencia de ella, el nuevo nombre refleja el cambio de identidad (Cacho Blecua, en Rodríguez de Montalvo, 1991: 144-1489) y la transformación interior debida al enamoramiento, que convierte al caballero, en cierto modo, en un individuo distinto:

La más verdadera señal que conmigo llevé fue un corazón que sobre el mío tengo figurado, el qual siendo todo bermejo y muy encendido, después, por cierta aventura, el medio dél se ha tornado blanco, por lo qual en muchas partes me han nombrado el Cavallero del Corazón Partido. (Torquemada, 1997: 451)

Esa marca corporal es la versión más extrema de la exhibición pública de la sujeción y fiel entrega sentimental del enamorado a su dama, que se expresa en el *Lanzarote* castellano mediante la camisa como muestra del servicio amoroso:

—Donçella, por vós traeré yo tanto que **no traeré todas ropas salvo una camisa vestida** e la camisa e la i<u>[n]pla de mi amiga rebuelta en la cabeza. (*Lanzarote*, 2006: 210).

En la misma obra, otro caballero ofrece un servicio amoroso a su amiga que recuerda el voto del caballero de Leonor de Aquitania,²⁰ pues peleará con diez caballeros sin armadura, vestido solo con la camisa. La prenda expresa su desprotección e indefensión ante las armas de sus oponentes, pero también ante el sentimiento amoroso, y su deseo de combatir en camisa anuncia otro tipo de combate, el erótico, al que le interesa más llegar.

En el *Tirante el Blanco* este tópico sirve para configurar el episodio en el que el protagonista pide la camisa de Carmesina y la pone sobre su armadura, revelando públicamente su amor por ella:

Después que Tirante fue del todo armado, **miró la camisa que le avía dado la Princesa**, la qual era toda de hilo de seda, con muchas listas de grana muy anchas, y en las listas estavan bordadas áncoras de nao, y dezía la letra: «Quien bien está no se mude» y «El que está asentado en llano no ay adonde caya». Era bordada por los cabos y las mangas muy grandes que llegavan al suelo. **Vestióse la sobre todas las armas** y la manga derecha alçóla junto con el hombro. (Martorell, 1990: 351)

Aunque hay muchas menciones a la camisa en el *Tirante*, las más relevantes son a la camisa de Carmesina portada por el protagonista, en lugar de como prenda íntima

19. «Y estando diziendo esto, el cavallero tenía a la garganta una muy delgada cadenica de oro e d'ella colgava una imagen de Venus que traía metida en los pechos entre la camisa e la carne» (Fernández de Oviedo, 2001: 44). La imagen expresa a la vez la condición enamorada del caballero y su linaje, pues es una joya familiar, además de su estatus, pues por su riqueza «basta para creer qu'este cavallero no nació en casa desnuda».

20. Según la leyenda, Leonor de Aquitania retó a sus caballeros a que combatieran desnudos sin más armadura que una camisa suya. Un tal Saldebreuil aceptó el desafío. Más tarde Leonor curó sus heridas como recompensa y bajó a cenar con la camisa ensangrentada sobre su vestido.

vestida por la dama, como prenda exterior del caballero, manifestación pública de su dedicación sentimental. Martorell imita la leyenda de la camisa de Leonor de Aquitania ya mencionada y los episodios del *Lanzarote*. Beltran (1994: 169-179), que ha estudiado muy bien los paralelismos entre el *Tirant* y *La Celestina*, postula que la obra pudiera haber sido conocida en el contexto castellano con anterioridad a la publicación de su traducción como libro de caballerías anónimo, de forma que los episodios relacionados con el regalo de la camisa de Carmesina y la exhibición de la misma por el héroe también lo serían.

La identificación de esta prenda de Carmesina con el amor compartido por ambos protagonistas, como símbolo de su unión corporal, pero también sentimental, se declara de nuevo tras la muerte del héroe, en el lamento fúnebre en el que la dama pide ese objeto de recuerdo que quiere que los acompañe a ambos en el sepulcro:

—¡O Tirante! Recibe los besos, lloros y suspiros, juntamente con mis lágrimas, que todo lo que te do me ha quedado de ti, que entonces la muerte es desseada quando la persona muere sin temor. **Déxame la camisa que te di** por mi consolación, que después será metida en la sepultura tuya y mía, lavada con mis propias lágrimas y alimpiada del orín de tus armas.

Y dichas estas palabras cayó amortecida sobre el cuerpo. (Martorell, 1990: 1073-1074)

El mismo sentido de prenda de recuerdo tras la muerte puede verse en el *Amadís de Gaula*, donde el último mensaje amoroso que el caballero envía a su dama se escribe sobre la manga de la camisa con la propia sangre, soporte y tinta de la escritura en una forma muy particular de epigraffa textil:²¹

—Mi amigo Lasindo, mucho tardastes, que mi muerte se allega. Agora te ruego que, tanto que de aquí me lieves, te vayas d[e]rechamente a Gaula, y besa las manos a la Infanta por mí, y **dale esta parte de una manga de mi camisa en que siete letras van scritas con un palo tinto de la mi sangre**, que las fuerças no bastaron para más; y yo fío en la su gran mesura que aquella piedad que sosteniendo la vida de mí no hubo, que, veyéndolas con algún doloroso sentimiento, de mi muerte la havrá, considerando haverla en su servicio recibido buscando con tantas afrentas y trabajos aquel hermano que ella tanto amava. (Rodríguez de Montalvo, 1991: 1187)

Estos últimos ejemplos revelan el uso de la camisa para indicar la consagración sentimental del caballero a su dama, pero los libros de caballerías abundan en otros inversos, en los que la rendición amorosa de la dama al caballero se manifiesta mediante la entrega de su cuerpo, siendo este simbolizado por la camisa. Se expresa por la camisa femenina una equivalencia de virginidad, cuerpo femenino y sentimiento amoroso que dará lugar a escenas eróticas que debieron constituir uno de los atractivos de este género literario.

21. Marín Pina (2021: 34-45), que estudia las inscripciones en telas en los libros de caballerías, se detiene en la indumentaria personal para señalar las letras y lemas bordados en diferentes ropas, tanto de caballeros como de damas, ofreciendo ejemplos en los que estas inscripciones aluden al sentimiento amoroso o bien ofrecen de forma enigmática la identidad del ser amado. No incluye en este estudio, sin embargo, ejemplos de camisas.

5 La camisa en la entrega amorosa femenina

Es bien sabido que los libros de caballerías recibieron críticas por parte de los moralistas de su tiempo por su carácter libidinoso y erótico, siendo las escenas de encuentros sexuales el rasgo más denostado. En este tipo de escenas la camisa va a tener a menudo un protagonismo fundamental, aunque los análisis realizados sobre ellas no han enfocado en particular el vestuario.²²

Si en el caso de los caballeros la camisa declara los sentimientos que oculta su corazón, en las damas se asocia a la capitulación amorosa, pues con esa vestidura se simboliza la virginidad. En la lírica cortés de los trovadores, o en la lírica primitiva o en la cancioneril castellana del siglo xv se produce esa misma identificación metafórica entre virginidad y camisa, constituyendo un tópico poético cuyo significado se desplaza a lo sentimental desde lo físico, es decir, la representación de las partes más encubiertas y secretas del cuerpo femenino por la prenda de ropa que está en un contacto directo con él, apoyándose en la figura retórica de la metonimia.

En textos narrativos, la identificación de la camisa con el cuerpo femenino y en especial con la virginidad, sucede ya en los más remotos orígenes de los libros de caballerías, pues se encuentra en los primeros textos de la materia de Bretaña, en la que se imbrica la tradición artúrica: en los textos sobre Tristán. El episodio se encuentra bellamente recreado a inicios del siglo xiii en la versión del poeta alemán Gottfried von Strassburg, que se basa en las anteriores, de hacia 1170, de Béroul y Eilhart von Oberge, y del poeta anglonormando Thomas d'Angleterre.²³ De manera oscura para los interlocutores, pero muy clara para los receptores de la obra, la doncella de Iseo cuenta cómo sustituyó a su señora en su noche de bodas para que su esposo no advirtiera que había entregado su virginidad a Tristán durante el viaje desde su tierra a Cornualles. El episodio debió de ser uno de los más aplaudidos e impactantes, pues un famoso trovador, Raimbaut d'Aurenga, lo recuerda en una de sus canciones más celebradas, «No chant per auzel ni per flor», en la que desea que su dama le entregue a él el mismo don que Iseo a Tristán: una camisa que nunca antes fue dada.

Sobre totz aurai gran valor,
s'aitals camisa m'es dada
cum Yseus det a l'amador,
que mais non era portada.

22. Zoppi (2024), por ejemplo, ilustra el erotismo con varias citas del *Tirante* en las que aparece mencionada la camisa, pero solo alude a la prenda una vez: «Tirante le pide a su amada una prenda de amor para llevarla consigo. Como ya hemos visto, se trata de una petición tradicional, que pertenece al lenguaje de los gestos amorosos de los libros de caballerías, pero, en este caso, se encuentra una significativa variación: al pedir a Carmesina su camisa, “porque es más junta a su preciosa carne” (Martorell: II, 194), quiere ser él mismo quien se la quite». Tampoco se detiene en la camisa V. Beltran (1995), también comentando el erotismo del *Tirante*, ni, en relación con el de los libros de caballerías, Lalomia (2018).

23. La doncella de Isolda se queja de que tuvo que prestar su camisa para la noche de bodas de esta con el rey porque su señora había estropeado la suya durante el viaje a Cornualles: de este modo manifiesta de forma metafórica la pérdida de la virginidad de Isolda y la necesidad de que ella ocupara su lugar en el lecho nupcial para que el rey no descubriera lo sucedido (Strassburg, 1987: 164-165). En el *Tristán de Leonís* castellano, publicado en 1501, la metonimia de la camisa es sustituida por la metáfora de una flor, al igual que ocurría en el siglo xiii en la versión francesa del *Tristan en prose* (ed. Curtis, 1985: II, 95).

Tristan! Mout presetz gent presen:
 d'aital sui eu enquistaire!
 Si.l me dona cill cui m'enten,
 no.us port enveja, bels fraire.²⁴

En el *Tirante*, en el que el erotismo es uno de los elementos más destacados (Zoppi, 2024), se puede apreciar también la asociación de la camisa y la entrega de la virginidad. De ahí que el protagonista solicite a su amada su camisa, como un adelanto del regalo que espera obtener en un futuro. Las conexiones del *Tirante* con el *Tristán* no son pocas ni superficiales (Grilli, 1998: 208, 212-213), y ambas obras caballerescas medievales van a incorporarse al género de los libros de caballerías.

El uso de las menciones a la camisa en este contexto se percibe igualmente en los libros de caballerías cuando la protagonista se dirige al encuentro de su amado para consumir su entrega amorosa. Este tipo de episodios toman su modelo de la primera noche de amor entre Elisena y Perión, cuando ella acude a su cámara «assí desnuda como en su lecho estava, solamente la camisa y cubierta de un manto» (Rodríguez de Montalvo 1991: 237).

El *Amadís* primitivo, que circuló ampliamente en versiones anteriores a la de Rodríguez de Montalvo, probablemente contenía ya en ellas la noche de amor de Perión y Elisena. La doncella acude trémula y en camisa al lecho del caballero, pero en este caso obtiene correspondencia y es bien recibida. Su vestuario coincide con el de Boores: la camisa cubierta por un manto. La prenda más íntima bajo la prenda más exterior: la apariencia de estar vestido cuando en realidad se está desnudo (o tan desnudo como lo permite el decoro literario y las costumbres). La escena es imitada en otros libros de caballerías y muy próximamente en *El rey don Tristán el Joven*:

Y paréceme, señora, que porque no os ocupéis en desnudaros y en vestiros, que **vais en una muy rica camisa y encima una ropa forrada, que no tengáis más que hazer salvo soltar la ropa y metervos en la cama.** Y porque es justo que tales bellezas como la vuestra y la suya vos veáis, yo llevaré una lanterna con una vela encendida muy encubierta. (1997: 698)

Este tipo de episodios se mantienen en el tiempo y todavía encuentran maneras de renovarse en las obras de la segunda mitad del siglo, como hace Jerónimo de Urrea en el *Clarisel de las Flores* de 1574:

acabada la fiesta, los caualleros se fueron á ricos aposentos apartados el vno del otro, y no passó mucho tiempo despues de acostados, quando Albasilvio, que no dormia, cuydando fuerte en la fermosura y loçania de Flereçinta, sintió abrir la puerta de su aposento y entrar vna donzella con vna bela en vn rico candelabro de oro, y en pos della la fermosa Flereçinta adornada solamente de vna basquiña de tela de plata resplandesçiente, bordada en torno y de alto á baxo de trozos de laurel cortados por muchas partes, saliendo de las cortaduras unas culebras yndias y verdes: y vn tocado de plata y oro: y **de la çinta arriba no al que la camisa además: alba y delgada, rica y fermosa:** Venia cubierta con vn

24. «Mi valía superará a la de todos si me es concedida tal camisa como la que Iseut dio a su enamorado, que antes nunca fue llevada. ¡Tristán, mucho apreciasteis la gentil dádiva! Lo mismo solicito yo; si la dama a quien sirvo me lo concede, no os tengo envidia, buen hermano» (ed. y traducción de Martín de Riquer, 1983: I, 431-432).

pequeño manto de oro morado con la misma labor de aquel que ella diera á Albasilvio; traya el brazo derecho fuera del, y la falda diestra lançada sobre el ombro siniestro. (Urrea, 1879: 172-173)

En este caso, la dama no acude con tan escasas ropas, pero aun así continúa destacándose la presencia de la camisa, cuya delgadez sugiere la posibilidad de cierta transparencia de la tela, como ocurre en el *Belianís de Grecia* (II, cap. 17, Fernández, 1997: II, 143) o de aperturas, como sucede en el *Rosián*:

Cercado de diuersos pensamientos estaua Rosián sin poder dormir [...] quando sin sentir abrirse la puerta de su aposento **vido a la hermosa Belarina venir para él cubierta de vna ropa de raso carmesí sobre su delicada camisa, mostrando por algunas partes el estremado blancor de su cuerpo**. Y los cabellos cogidos con vna cinta verde, con blandos passos a la cama se le allega. (Romero de Cepeda, 1979: 53)

Esta variación del motivo de la dama en camisa se consigue cambiando el punto de vista. El narrador no describe los preparativos de ella, ni el momento en que se desplaza a la habitación de su amado, sino el momento en que este la recibe y la ve. Esa visión se enfoca en un elemento de la belleza del cuerpo femenino (los pechos y garganta, el blancor) que la camisa no consigue cubrir.

Otras obras, como el *Clarisel*, presentan al caballero en camisa que se introduce en la cámara de su amada, a quien encuentra también en camisa en su lecho, en escena que recuerda la de Tirante en la cámara de Carmesina (cap. 232), si bien en esta última no se alude a la ropa.

Venida la ora, quando á Belamir le paresció que en la casa hauia silencio, y que todos los de ella sin cuydado alguno reposassen, salió de su aposento sin que sus amigos ni escuderos que en el dormían le sintiessen, y **sin ropas ni armas, sino la camisa**, tiró para la cámara de Cantelma, que bien la sabía, y fallando la puerta sin cerradura, la abrió muy paso, y tuuo tino de acertar en el lecho que buscaba, y acercarse á la parte donde Fulgençia, tremando por huelle sentido y cuydar que se hauia de uer con él estaba. (Urrea, 1879: 145-146)

Una vez que las relaciones amorosas entre el caballero y su amada se han establecido, las visitas de la doncella a la cámara del caballero, en camisa, se ven sustituidas por encuentros pactados, que no se describen con tanto detenimiento, en los que la camisa ya no es mencionada (la dama ya no es virgen) y en los que es generalmente el hombre quien visita a la mujer, pues, como se dice en *El rey don Tristán el Joven* (1997: 709), de 1534: «de ahí adelante siempre iva el rey a holgar con la reina Trinea, porque le pareció ser cosa más razonable ir él al lecho de la reina que la reina al suyo».

6 La camisa y el acoso sexual al caballero

Estos episodios en los que la amada del héroe acude a su encuentro para consumir su amor con este tienen su contrapartida en otros protagonizados por una doncella lasciva o liviana (Lucía y Sales, 2005: 1007-1022), que se convierte en un personaje tópico en los

libros de caballerías en los que interviene en episodios similares, logrando a veces sus propósitos, y en otros fracasando y optando por el suicidio (Campos, 2001: 11-26). Se trata de una doncella seductora o requeridora de amor, que se ofrece al caballero sin que tenga ningún indicio de su aprecio, de forma precipitada y sin que exista amor por parte de este (Aguilar Perdomo, 2004: 11).

Escenas similares, aunque con personajes secundarios, ya tenían lugar en las ficciones artúricas hispánicas (Cuesta, 2001: 93-118), aunque sin mencionar la camisa, siendo la más famosa la que describe el encuentro sexual entre la hija del rey Pelés y Lanzarote, que la confunde con su amada Ginebra porque delira a causa de una pócima mágica (*Lanzarote*, 2006: 331-332). Sí que se menciona la ropa, sin embargo, en la recreación de este episodio en el *Clarián* (Castro, 2000: 133), cuando la reina de Thesalia hace beber al protagonista una pócima antes de dejar «caer una vasquina de xamete que sobre la camisa traía e metióse con él en la cama». En ambos casos se produce una forma de coacción mediante el uso de la magia: literatura artúrica y libros de caballerías coinciden en presentar episodios de caballeros encantados que, sin estar en poder de su voluntad, tienen encuentros sexuales e incluso hijos con las sabias magas enamoradas de ellos. Aunque en esos casos no es habitual que la descripción de la seducción descienda a la mención de las ropas portadas, es fácil encontrar otros ejemplos en los que la alusión a la camisa revela la naturaleza de lo que la doncella pretende conseguir:

Así dixo la donzella a su ama por se encobrir, mas sabed que àl tenía la donzella en su coraçon; y asmó que aquella noche, cuando los caualleros se echassen e que todos dormiessen, que se iría al lecho de Galaz, e assi lo fizo. Cuando vido que todos eran acostados, **despojose toda, salvo la camisa, e fuesse para allá** muy vergonçosa e con gran pesar, porque veía que avía a hazer contra su voluntad lo que el amor quería, ca toda su mala ventura le venía por d[on]<e>zella aver a demandar su amor a hombre. (*Demanda del Santo Grial*, 2017: 71)

La hija del señor del castillo concibe un deseo tan abrasador que se ve obligada, contra su voluntad, a acudir al lecho del héroe, cuyo rechazo la llevará al suicidio. La doncella se presenta solo con la camisa, expresando a través de ese vestuario mínimo ese despojamiento que no es solo físico, sino moral: ha renunciado a todo encubrimiento.

El ejemplo extraído del manuscrito del *Lanzarote del Lago* que se incluye a continuación es otra muestra más de este acoso sexual del que son objeto los hombres, protagonizado por otro de los caballeros castos que persiguen el Grial: Boores.

E Boores tomó el anillo e metiólo en su dedo e tan ána como lo metió en el dedo luego se le mudó el corazón, que él hera de ante de fría natura e virgen de cuerpo e de voluntad. [...] «...e yo vos llevaré allá do ella es».

E Boores **se vistió luego la camisa e cubrióse luego su manto** e fuese con la vieja que lo llebó a la cámara do la donçella yazía. (2006: 212)

La doncella, a la que anteriormente ha rechazado, se vale de un anillo mágico para suscitar la lujuria y que sea el caballero, en una escena que invierte la anterior, el que acuda en camisa a visitarla. La prenda, en este caso masculina, revela de nuevo la entrega al amor, la renuncia a la propia voluntad moral de mantener la castidad y los preparativos para facilitar el sexo.

Es habitual en los libros de caballerías que las doncellas se enamoren del protagonista, pues no en vano es siempre descrito como el más hermoso caballero del mundo. Las

escenas de las súplicas amorosas pueden derivar, como ocurría en los textos artúricos con las amenazas de suicidio ya descritas, en alguna forma de coacción:

A cuyas palabras, el príncipe don Belianís abrió los ojos que hasta entonces, aunque despertara, auía tenido cerrados y como viesse a la princesa Imperia de aquella guisa, fue en todo extremo muy marauillado de ver quán súbito el Amor vudiesse querido mostrar toda la fuerza de su poder en vna tan estimada y alta princesa siendo su padre el mayor señor que en las orientales ni occidentales regiones ouiesse y ella tan abastada de hermosura que contemplando de la suerte que la veya a qualquiera coraçón mouiera amarla. **Ella estaua desnuda con sola vna camisa tan delgada que por ella no se impedía la vista de lo que debaxo de sí tenía encerrada, tan derrocada de los hombros que descubría la mayor parte de sus muy agraciados pechos y garganta,** no teniendo sobre ellos saluo vn pequeño collar de oro poblado de infinitos esmaltes negros; la hermosa color de su rostro algùn tanto con la vista del príncipe encendida, sus rutilantes ojos penetradores de qualquiera vista cubiertos de alguna agua que a ellos el coraçón imbiaua, de la qual **algunas gruesas lágrimas caían** por su hermoso rostro. (Fernández, 1997: II, 143)

La descripción de esa camisa, de tela tan ligera que no impide la visión de la desnudez, y que incluso se encuentra tan abierta que no tapa nada, requiere que el caballero acredite la fidelidad a su amada resistiendo la seducción de la belleza física, a la que se une la necesidad de soportar además los embates de la compasión por el sufrimiento amoroso de la doncella.

En un texto comentado anteriormente, Trinea acude al lecho del rey don Tristán sin que se haya concertado con él una cita, aunque ella cree que es así. Por tanto, de nuevo tenemos una escena similar a la de la doncella suicida que requiere el amor de Galaz. Trinea resalta también la fuerza del amor que la obliga a actuar de ese modo. El narrador insiste en la novedad que esto supone para ella y en que es verdadera doncella («la reina, que era donzella, quedó hecha dueña», *El rey don Tristán el Joven*, 1997: 699). Pero el protagonista no rechaza a la dama, que queda convertida en dueña.

Entre los textos que aduce Aguilar Perdomo (2004) como ejemplos de requerimiento amoroso por parte de doncellas seductoras se encuentran tres en los que se menciona la camisa y que corresponden a la *Tercera parte del Florisel de Niquea* (p. 259), al *Florambel de Lucea* (fol. 22v) y al *Clarián de Landanís* (p. 133), en escenas de seducción por la seducción (2004: 15), seducción por música (18) y seducción por magia (2004: 21). No comenta, sin embargo, las menciones a la prenda.

No hay mejor prueba de la importancia que la camisa llegó a tener en este segundo tipo de encuentros eróticos de la caballería de papel que el que don Quijote se crea protagonista de uno de ellos. En la venta, imaginada castillo, el ingenioso hidalgo sabe que es un motivo frecuente el de la doncella de alta cuna que acude por la noche a visitar al caballero del que se ha enamorado súbitamente (*Quijote*, I, 16). Y que en la descripción de ese encuentro no puede faltar la mención a la camisa de la dama, e incluso a la suavidad y calidad de la tela en que está confeccionada, signo de ese elevado nivel social y equivalente metafóricamente al de su portadora:

Pensando, pues, en estos disparates, se llegó el tiempo y la hora (que para él fue menguada) de la venida de la asturiana, la cual, **en camisa y descalza**, cogidos los cabellos en una albanega de fustán, con táctos y atentados pasos, entró en el aposento donde los tres alojaban, en busca del harriero; pero apenas llegó a la puerta, cuando

don Quijote la sintió, y, sentándose en la cama, a pesar de sus bizmas y con dolor de sus costillas, tendió los brazos para recibir a su hermosa doncella. La asturiana, que, toda recogida y callando, iba con las manos delante buscando a su querido, topó con los brazos de don Quijote, el cual la asió fuertemente de una muñeca, y tirándola hacia sí, sin que ella osase hablar palabra, la hizo sentar sobre la cama. **Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de harpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal.** (Cervantes, 1998: 173)

La camisa, en tela, es metonimia del cuerpo de la mujer, cuya suavidad se imagina a través de ella y, por decirlo así, en ella misma. Por lo tanto, frente a la camisa de finísimo y delgado cendal (y la delgadez del tejido remite a la posibilidad de palpar a través de él la carne prohibida), la de Maritornes es de basta arpillera, como corresponde a una moza de taberna. La camisa aúna los significados de estatus social y de entrega sexual y ambos se asocian en la imaginación erótica del protagonista. La escena erótica se convierte de este modo para los lectores en escena cómica, transformación para la que es fundamental la caracterización de la criada con rasgos grotescos (Zoppi, 2016: 81-83): entre los elementos que tienen la función de «rebajar la carga sexual del personaje [...] convirtiendo lo obsceno en ridículo» se encuentra la indumentaria. Por otra parte, Cervantes no deja de señalar lo habitual que está la criada a tales encuentros sexuales, rompiendo la identificación habitual de la camisa con la virginidad de las doncellas que acuden a los brazos de los protagonistas de los libros de caballerías y, antes de ellos, de los de la literatura artúrica castellana.

Volvamos al *Quijote*, centrando la atención ahora no en la protagonista sino en el caballero y en su reacción. La *Demanda del Santo Grial* ofrece el ejemplo de Galaz, caballero casto que resiste por devoción a la Virgen María los embates de la lujuria, como don Quijote pretende hacer también, si bien motivado por su amor a Dulcinea, al igual que Lanzarote o que Amadís, Palmerín, Belianís, y tantos otros héroes caballerescos. La situación ridícula se debe en su caso a la ruptura y subversión del tópico, no solo por el carácter grotesco de la dama, sino por la actitud, demasiado complaciente, del caballero, cuyas acciones (tendiendo los brazos, asiendo la muñeca, tirando de ella hacia él) contradicen sus protestas de fidelidad. Sin embargo, erotismo y comicidad se habían unido ya en otras ocasiones en algunos episodios caballerescos.

7 Erotismo y comicidad relacionados con la camisa: *el rey don Tristán el Joven*

El *Tristán* medieval, al igual que el *Amadís*, sirve de puente entre la literatura artúrica medieval y los libros de caballerías, aunque no sufre una remodelación tan extensiva y completa y tarda mucho más, hasta 1534, en ser objeto de una continuación en el *Libro de don Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven su hijo*. En su segunda parte, las menciones a la camisa son abundantes (Cuesta, 2022: 84-88), mucho más que las pocas presentes en el *Tristán de Leonís* publicado en 1501.

En esa sección destaca el motivo del cofre encantado, que aparece en varios capítulos. A diferencia de otros cofres similares de los libros de caballerías anteriores y en especial del cofre del escudero anciano del *Amadís de Gaula*, el tesoro que guarda no son joyas

sino que está compuesto por ropa blanca, en correspondencia con el aprecio histórico de este género de bienes textiles.²⁵

Lo que dentro del cofre estaba era toda ropa blanca de muger, en que avía **camisas**, tocados, cofias, gorgueras, gorjales, toallas y pañezicos de manga, peinadores, peines [129ra] y espejos. Y como las señoras y donzellas vieran las ropas blancas, todas se pusieron sobre el cofre por ver, y fue todo sacado pieça por pieça. Todas **estas ropas blancas eran labradas de sedas de muchas y diversas colores, y las labores eran tan estrañas y tan hermosas que todas las dueñas y donzellas eran en gran manera maravilladas**, ca les parecía ser hechas no por manos de mugeres, salvo por la divina obra. (*El rey don Tristán el Joven*, 1997: 647)

Puesto que la obra se inspira en el personaje real del emperador Carlos V (Cuesta, 1996: 553-560), el gusto por la ropa blanca corresponde también al descubrimiento de una nueva calidad de esta con motivo de la boda de la infanta Juana con Felipe el Hermoso. Referencias de la época destacan la humillación sufrida por la infanta, la simpleza de cuya ropa blanca sorprende y suscita la risa en la corte flamenca:

En Malinas se celebraron los desposorios de Felipe y Juana el 5 de noviembre de 1495, de acuerdo con la etiqueta borgoñona [...] el esposo debía tomar posesión del lecho conyugal, donde le recibía la esposa desnuda, quiere decirse desprovista de las ropas exteriores que es lo que se calificaba entonces de desnudez. Representaba a Juana en esta ocasión el embajador Francisco de Rojas, y los cortesanos borgoñones, acostumbrados a la riqueza en lienzos y bordados, tuvieron la oportunidad de burlarse de sus interioridades. (Luis Suárez, 2000: 234)

Las ropas blancas del cofre son deseadas tanto por las damas como por los caballeros y ese afán por obtenerlas como regalo redundante en escenas de comicidad ligera, en las que los personajes no llegan a parecer ridículos. La infanta Iseo regalaría una camisa a su hermano el rey para que se la entregara a su amada, pero como desconoce que esté enamorado, no le ofrece esa prenda. La camisa que pedían los trovadores y Tirante a su amada, en esta obra puede ser regalo de la hermana al hermano, pero se mantiene su relación con el amor. La camisa como regalo, como en el caso de Carmesina y Tirante, es señal de un compromiso amoroso que todavía no existe. La reina de las Amazonas recibe de la infanta Iseo una de estas preciadas camisas del cofre mágico y la destina secretamente a la noche de amor que planea tener con Tristán el Joven. Posteriormente hace ese uso de ella cuando acude, de forma similar a Elisena, temblorosa y en camisa, al encuentro del protagonista.

Hecho esto, miraron las ropas blancas, que eran las más estrañas y hermosas que nunca vieron. La infanta les dio sendas camisas, con las cuales fueron las más contentas del

25. Rodríguez Bernis (2014: 144): «La delicada ropa blanca a veces se guardaba aparte. Así lo indican algunas relaciones de bienes que atañen a guardarropas complejos y bien ordenados, como el del palacio del Pardo de 1591, en el que se recoge “un arca grande de pino con dos cerraduras y dos aldabones para guardar ropa blanca” (p. 551), y otras en las que se les reserva espacio junto a los perfumes, como sucede en la lista de los regalos otorgados por la reina Isabel a la princesa doña Margarita en 1497, que menciona “unas arcas carmesís con ropa blanca mui gentiles de camisas e tobajas e cofias e de muchos perfumes de todas maneras. E las cajas en que iba el almizcle y el ámbar y el algalia son de oro esmaltadas”».

mundo. Y la reina Trinea dixo entre sí que **con aquella camisa iría aquella noche a ver al rey su señor.** (*El rey don Tristán el Joven*, 1997: 648)

Pero anteriormente el autor nos ha mostrado la hermosura de la reina en otras ocasiones, también a través de alusiones a la camisa, en escenas que recuerdan otras del *Tirante* en las que se combina erotismo y humor, un aspecto que también se da en relatos caballerescos breves de raíz medieval, publicados en el siglo xvi (González, 2008: 3-12). Tras el uso de las armas y su exhibición como guerrera amazona, el sudor de la reina es empañado con las camisas de las doncellas de la corte (cap. 163), en actitud similar a la que tendrán con otros caballeros, y posteriormente la reina Trinea se pone otra camisa, más lujosa, en sustitución de la que llevaba bajo las armas. De esta manera, a través de la camisa, se evidencia y se concreta la transformación de caballero en dama de esta doncella guerrera.²⁶ El personaje típico de la *virgo bellatrix* (Marín Pina, 1989: 81-94; Ortiz-Hernán, 2005: 91-106) se caracteriza aquí a través de las dos camisas, que representan su doble naturaleza. Precisamente cuando el doncel del rey don Tristán quiere contar la escena a su señor, incidirá de nuevo en la camisa, en su riqueza y en la belleza de la dama, destacando que la prenda deja descubierto medio pecho. Pastrana Santamarta (2020: I, 193) comenta que ese tipo de camisas son las más frecuentes en los libros de caballerías, que se retrotraen a una etapa anterior de la moda, incluso cuando ya empiezan a ser frecuentes las que tapan el escote por completo.

La comicidad derivada del doble rol de la reina de las Amazonas da lugar a escenas que combinan una fuerte carga sexual con la humorística. Una de ellas tiene lugar por la violencia moral que Miliana, personaje cómico por su extraña combinación de doncellez y vejez, ejerce sobre Trinea para que demuestre que es mujer, abriendo su camisa en presencia del rey. Las similitudes con el episodio en que Placer de mi Vida expone el cuerpo de Carmesina, sin que ella lo sepa, para que lo vea Tirante (*Tirante*, cap. 231; Martorell, 1990: 625) hacen sospechar un intento de imitación por parte del autor anónimo, quien, sin embargo, multiplica el número de observadores (el rey y las damas de la corte) y eleva el tono sexual al hacer a la reina consciente de esta observación:

Y la duquesa Armenia, que era muy regozijada y del palacio, dixo: «No [h]a de ser como pensáis, que, por mi vida, que tengo de ver si sois muger». Y començóle a descubrir los pechos. Y la reina Trinea se cubría, y dixo al rey: «Mi señor, ¿por qué no me defendéis d'estas señoras, que me hazen fuerça en vuestra presencia?». Entonces el rey don Tristán la ayudó a cubrir. [...] La duquesa Armenia descubrió los pechos a la reina Trinea, y **una abertura que la camisa tenía cerrada con unos botones que era cada uno una perla tan gruesa como una avellana, se la abrió.** Y quedaron las tetas descubiertas, que era cada una tanmaña como media lima, y muy apartada la una de la otra. Su blancura y belleza era tanta que los ojos que presentes estaban eran admirados de lo ver. La duquesa Armenia, desde que la uvo bien mirado, besóle los pechos a Trinea y dixo: «¡Bendiga Dios tal belleza! Agora creo que sois muger, y de las bellas que yo he visto». A todo esto no entendía cosa Trinea, ca tenía los ojos y el corazón puestos en don Tristán. (*El rey don Tristán el Joven*, 1997: 681-682)

26. «La reina Trinea se acostó en su lecho, y Zafira le [136va] traxo una camisa muy rica y de labores muy estrañas. Y desnudáronle la que tenía, que era hecha para las armas, y vistiéronle la otra, que era de muger» (*El rey don Tristán el Joven*, 1997: 679).

El autor combina erotismo, voyerismo y humor, además de cierta violencia física y coacción psicológica. Un episodio parecido de violencia ejercida con la mirada, aunque en esta ocasión sin que la dama sea consciente de ella, pues la observan a través de un libro mágico, tiene lugar en el *Valerían de Hungría*, donde de nuevo la camisa es utilizada por el narrador para remarcar la exposición del cuerpo de Erminia:

Y por ver en qué pararía el ejercicio que hallándose assí solas y cerradas harían, con mucha atención estuvieron mirando cómo Erminia por buen espacio de tiempo peinava los cabellos de aquella hermosa princesa. Y después, ayudándole a desnudar los vestidos, **vino a dexarla con sola la camisa**, pareciendo en aquella sazón tan hermosa que, puesto que a las otras de su género la compostura y arreo acreciente sus hermosuras, no les pareció assí a ellos, sino que lo natural sólo de Flerisena era tan hermoso y perfecto, que cualquier vestido y arreo por muy rico que fuera no podía sino causarle alguna disminución. (Clemente, 1540: II, xxxix, 463)

La mejor combinación de un erotismo no asociado a la entrega amorosa y de humor como resultado de la magia, siempre con la mediación de la mención a la camisa en el relato, se da en 1521 en un episodio del *Lepolemo* (cap. 147):

Y en esto vieron que a desora desapareció todo el aposento, que parecía que estava labrado nuevo, con toda la tapicería y camas y ropa que en ellas avía, que no pareció señal d'él, y las damas que estavan aposentadas en él, **halláronse desnudas encima del prado, d'ellas con camisa, d'ellas sin ella**, como cada una se avía acostado y sus vestidos junto con ellas. [...] estaua<n> muy espantadas de ver tal cosa, **pero no dexauan de reyr en ver todas las damas sobre la yerua d<e>snudas**. [...] Y más que **todos se rieron de un cozinero gordo en extremo que también se halló desnudo, sin camisa**, entre sus ollas, del cual todos rieron mucho. Y después que assí estuvieron un poco, el príncipe Lepolemo tañó un silbato de oro que llevaba y luego las damas despertaron y como se vieron desnudas sobre la yerva verde, estavan tan turbadas que no sabían qué les avía acaecido. Y como alçaron los ojos y vieron a las ventanas a sus señores, ovieron tan grande empacho que a[r]rebataron sus ropas y fuéronse huyendo a poner entre las matas, donde se vistieron, y después no osavan salir de vergüenza, pero como supieron que no las avían visto sino sólo sus señores, no lo tuvieron en nada. (Salazar, 2016: 267)

La camisa asume en este pasaje sucesivamente varios significados: representa en primer lugar la vergüenza que se deriva del pudor, después la desnudez vergonzosa que produce comicidad, y por último la seducción y el erotismo. Sin duda estas descripciones pretenden estimular el interés mediante la imaginación erótica de los lectores al tiempo que suscitan la risa para hacerlo más permisible.

En conclusión, la camisa se nos presenta en los libros de caballerías como un recurso narrativo muy eficaz, porque siendo a la vez prenda de caballeros, que la llevan por debajo o por encima de la armadura, y de dueñas y doncellas, prenda diurna y prenda nocturna, se encuentra al servicio de los escritores que la utilizan como modo de expresión de las emociones por las que pasan sus personajes en casi cualquier situación que consideren conveniente. Las alusiones a la camisa se convierten en indicio de protección e indicio de desprotección y desvalimiento, señal de violencia o señal de honra, de riqueza o de pobreza, manifestación de la plena confianza de la entrega amorosa que permite exponer el cuerpo a la mirada y el tacto intrusivo del otro e instrumento de seducción, fetiche erótico en escenas de voyerismo, símbolo de la

virginidad ofrecida o en peligro de ser arrebatada por la fuerza, vestuario de doncellas lascivas y traje de las enamoradas, y objeto regalado como prenda de amor.

A los usos narrativos anteriormente comentados y más evidentes, se añade la mención de la camisa como marca de humillación o violencia y como indicio de identidad social, familiar o amorosa.

La camisa actúa como indicador de la situación del personaje ante los otros que lo contemplan, pero repercute además en la interpretación que los lectores hacen del texto y en las emociones que experimentan ante él. Por ejemplo, las descripciones del adorno, los botones, las aberturas o la delgadez de la camisa, son un medio para resaltar la belleza de la dama, sugiriendo su desnudez, y transmitiendo al público un placer erótico y poético, al apreciar el arte del escritor y su capacidad de evocar y crear impresiones muy visuales y a veces incluso táctiles con las palabras. El lector se siente de este modo un observador directo de momentos íntimos que contribuyen a su aprendizaje erótico y sentimental. Su aparición en episodios de carácter cómico revela que el erotismo y la vergüenza se encuentran muy próximos al humor y la polivalencia de la camisa como recurso expresivo. Personajes y lectores ríen juntos y el público de los libros de caballerías podía sentirse inmerso en la historia también mediante esa similitud de reacciones, como si fuera un personaje testigo más.

En cuanto a la evolución de la tipología de significados asociados a la prenda, no se percibe una diferencia significativa, lo que parece indicar que los escritores continuaron inspirándose en las obras anteriores, en busca de la variación que les permitiera sorprender e interesar a su público. Frente a las obras medievales, en los libros de caballerías renacentistas, cuando se menciona expresamente la camisa, se percibe un aumento del número de escenas eróticas y de acoso al caballero, y una intensificación del erotismo. Por otra parte, los libros de caballerías innovan en la incorporación de escenas que combinan erotismo y humor, cuyo antecedente hay que buscar en el *Tirante*, y en el desarrollo y amplificación de las descripciones que reflejan la entrega amorosa de la dama. Aunque en muchas de las escenas descritas hubiera sido posible eliminar o sustituir la alusión expresa a esta prenda, y así se hace en algunas obras o en otros episodios similares, la inclusión de la referencia a la camisa se mantiene desde las obras caballerescas medievales a los libros de caballerías renacentistas, e incluso se produce en el *Quijote*.

Bibliografía citada

- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2004), «Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles», *Voz y Letra*, 15/1, pp. 3-24.
- ALVARADO, Thiago Henrique (2017), *Vestidas e afeitadas para serem virtuosas: As mulheres na Castela dos séculos XIV e XV*, São Carlos, Universidade Federal de São Carlos.
- ANDERSON, Gunnar (ed.) (1995), *Clarián de Landanís: An Early Spanish Book of Chivalry by Gabriel Velázquez de Castillo*, Newark, Juan de la Cuesta.
- BASURTO, Fernando (2007), *Florindo*, ed. Alberto del Río Nogueras, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos ('Los Libros de Rocinante', 24).
- BELTRAN, Rafael (1994), «La huella de *Tirant lo Blanc* en la *Celestina*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, coord. María Isabel Toro Pascua, vol. 1, pp. 169-179.
- BELTRAN, Vicenç (1995), «Realismo, coloquialismo y erotismo en *Tirant lo Blanc*», en *Estudios sobre el «Tirant lo Blanc»*, eds. Juan Paredes, Enrique Nogueras y Lourdes Sánchez, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 27-43. ('Monográfica. Crítica literaria').
- BERNAL, Fernando (2003), «*Floriseo*» (Valencia, Diego de Gumiel, 1516), ed. Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos ('Los Libros de Rocinante', 14).
- BERNIS, Carmen (1962), *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez – CSIC.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2020), «Anónimo, *Libro del caballero Zifar*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza (España) [en línea]. Publicación: 06-04-2020, DOI: https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_20.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2001), «Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 6, pp. 11-26.
- Cátedra, Pedro María (2007), *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, ABADA editores.
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 2 vols.
- CLEMENTE, Dionís (2010), *Valerían de Hungría*, ed. Jesús Duce García, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos ('Los Libros de Rocinante', 28).
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (1996), «Libro de caballerías y propaganda política: un trasunto novelesco de Carlos V», en *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, eds. José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez, Murcia, Universidad de Murcia, vol.1, pp. 553-560.

- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2001), «Fidelidad e infidelidad amorosa en la materia artúrica hispánica», *Revista de Literatura Medieval*, 13/1, pp. 93-118.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2022), «El tratamiento de la indumentaria en *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo* (y en las versiones castellanas anteriores del *Tristán*)», *Letras*, 86, pp. 65-94.
- CURTIS, Renée L. (ed.) (1963-1986), *Le Roman de Tristan en prose*, 3 vols.: vol. I, Cambridge, D. S. Brewer, 1986 (1ª ed., München, Max Hueber Verlag, 1963); vol. II, Cambridge, D. S. Brewer, 1985 (1ª ed., Leiden, Netherlands, E. J. Brill, 1976); vol. III, Cambridge, D. S. Brewer, 'Arthurian Studies', XIII, 1985 [ed. basada en el ms. Carpentras, que ofrece únicamente el comienzo del *Roman*].
- Demanda del Santo Grial* (2017), ed. José Ramón Trujillo, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones ('Los Libros de Rocinante', 33).
- EISENBERG, Daniel y María Carmen MARÍN PINA (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- El rey Don Tristán el Joven* (1997): *Tristán de Leonís y el rey Don Tristán el Joven, su hijo* (Sevilla, 1534), ed., intr. y notas de M.ª Luzdivina Cuesta Torre, México, UNAM.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (2001), *Claribalte*, ed. Alberto del Río Noguerras, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos ('Los Libros de Rocinante', 2).
- FERNÁNDEZ, Jerónimo (1997), *Hystoria del magnánimo, valiente e invencible cavallero don Belianís de Grecia* [Burgos, 1547], ed. Lilia E. Ferrario de Orduna, Kassel, Reichenberger, 2 vols. ('Ediciones Críticas', 84-85).
- FLORES GARCÍA, Andrea (2019a), *Aproximación a la vestimenta en los libros de caballerías de Feliciano de Silva* (tesis doctoral dirigida por María José Rodilla León [consultada por cortesía de la autora]), Universidad Autónoma Metropolitana.
- FLORES GARCÍA, Andrea (2019b), «Moda infantil en los libros de caballerías I. Trajes de corte», en *El rey Arturo y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, Ciudad de México, El Colegio de México – Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios – Cátedra Jaime Torres Bodet, pp. 355-371.
- FLORES GARCÍA, Andrea (2020a), «Aproximación a la vestimenta en los libros de caballerías de Feliciano de Silva», *Historias Fingidas*, 8, pp. 360-362.
- FLORES GARCÍA, Andrea (2020b), «Destellos de realidad a través de la vestimenta: la influencia de la moda europea del siglo XVI en algunos libros de caballerías hispánicos», *Tirant*, 23, pp. 241-260. DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.23.19176>
- FLORES GARCÍA, Andrea (2021), «La vestimenta en el mundo caballeresco», en *Caballeros, damas y maravillas: El mundo de la caballería*, eds. Axayácatl Campos García Rojas, Lucila Lobato Osorio, María Gabriela Martín López y Carlos Alberto Rubio Pacho, México, UNAM, vol.1, pp. 70-92. DOI: https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5801
- FLORES GARCÍA, Andrea (2022a), «De telas, pieles y huesos. La indumentaria de los personajes marginales en el *Policisne de Boecia*», *Historias Fingidas*, 10, pp. 281-317.

- FLORES GARCÍA, Andrea (2022b), «De seres desemejados a criaturas engalanadas en los libros de caballerías. Gigantes y enanos ricamente ataviados», *Medievalia*, vol. 54/2, pp. 129-149.
- GONZÁLEZ, Cristina (2008), «Erotismo y comicidad en Carlos Maynes y Enrique fi de Oliva», *Romance Quarterly*, 55/1, pp. 3-12.
- GRACIA, Paloma (1991), *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos.
- GRILLI, Giuseppe (1998), «*Tirante el Blanco* como reelaboración e interpretación del *Tirant* de Martorell y como sugestión para el *Don Quijote* de Cervantes», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*, vol. 1 (*Medieval y lingüística*, coord. por Aengus Ward), Birmingham, University of Birmingham, pp. 205-215.
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel (2013), «Los libros de caballerías como obras didácticas según dos prólogos artúricos: *Baladro del sabio Merlín* y *Tristán de Leonís*», *Memorabilia*, 15, pp. 227-243.
- LALOMIA, Gaetano (2018), «La concettualizzazione dell'amore e l'erotismo», *Critica del testo*, 21/3, pp. 193-208.
- Lanzarote del Lago* (2006), eds. Antonio Contreras Martín y Harvey L. Sharrer, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos ('Los Libros de Rocinante', 22).
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1998), «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. X. *Tirante el Blanco* ante el género editorial caballeresco», *Tirant*, 1, s. p. Online.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2005), «La variance genérica del *Libro del caballero Zifar*: del regimiento de príncipes al libro de caballerías», en *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative. In Memory of Roger M. Walker*, ed. Barry Taylor y Geoffrey West, Londres, Publications of the Modern Humanities Research Association, pp. 228-251.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2015), «The Surviving Peninsular Arthurian Witnesses», en *The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, ed. David Hook, Cardiff, University of Wales Press, pp. 33-57.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y Emilio J. SALES DASÍ (2005), «La otra realidad social en los libros de caballerías (II): damas y doncellas lascivas», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*, eds. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. 2, pp. 1007-1022.
- MARÍN PINA, María Carmen (1989), «La aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45, pp. 81-94.
- MARÍN PINA, María Carmen (2013), «Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano», *Tirant*, 16, pp. 295-324.
- MARÍN PINA, María Carmen (2018), «Los libros de caballerías en el espacio y el espacio en los libros de caballerías», en *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, coord. María Morrás, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas – Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 87-139.

- MARÍN PINA, María Carmen (2021), «Telas literatas. Epigrafía textil en los libros de caballerías españoles», *Historias Fingidas*, 9, pp. 5-58.
- MARTORELL, Joanot (1990), *Tirante el Blanco: Traducción castellana del siglo XVI*, ed. introd. y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1990.
- ORTIZ-HERNÁN PUPARELI, Elami (2005), «El tema de la *virgo bellatrix*. La caballería femenina en algunos libros de caballerías», en *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*, eds. Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde, México, El Colegio de México – UAM – UNAM, pp. 91-106.
- ORTUÑO DE CALAHORRA, Diego (1975), *Espejo de príncipes y caballeros. [El caballero del Febo]*, ed. Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe.
- PASTRANA SANTAMARTA, Tomasa Pilar (2012), «La indumentaria como símbolo del poder en *Renaldos de Montalbán*», en *El universo simbólico del poder en el siglo de Oro*, eds. Á. Baraibar Echevarría y M. Insúa, Nueva York – Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) – Universidad de Navarra, pp. 205-217.
- PASTRANA SANTAMARTA, Tomasa Pilar (2014), «El atuendo en el *Florindo* como portador de pensamientos», *Historias Fingidas*, 2, pp. 117-136.
- PASTRANA SANTAMARTA, Tomasa Pilar (2017a), «Vestirse para el luto y la muerte. Los tejidos en los libros de caballerías», en *En Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, ed. José Carlos Ribeiro Miranda y Rafaela da Câmara Silva, vol. 1, pp. 791-804.
- PASTRANA SANTAMARTA, Tomasa Pilar (2017b), «La presencia de las piedras preciosas en los libros de caballerías a la luz del lapidario de Gaspar de Morales», en *Serenísima palabra: Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, coord. por Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato, Venecia, Università Ca' Foscari, pp. 771-782.
- PASTRANA SANTAMARTA, Tomasa Pilar (2019a), «*Olivante de Laura* y la reflexión sobre el vestido», *Lectura y signo: revista de literatura*, 14, pp. 91-99
- PASTRANA SANTAMARTA, Tomasa Pilar (2019b), «Piel para el adorno. Los animales como material de confección en los libros de caballerías», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, eds. Roberta Alвити, Aviva Garribba, Massimo Marini, Isabella Tomassetti y Debora Vaccari, vol. 2, pp. 1459-1471.
- PASTRANA SANTAMARTA, Tomasa Pilar (2020), *Cada uno según su estado. La indumentaria en los libros de caballerías: materialidad y funciones*, León, Universidad (Tesis doctoral, dirigida por María Luzdivina Cuesta Torre [consultada por cortesía de la autora]), 2 vols.
- RIQUER, Martín de (1983), *Los trovadores*, Barcelona, Ariel, 3 vols.
- RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía (2014), «Dónde se guardaba la ropa», en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI al XVII)*, eds. José Luis Colomer y Amalia Descalzo, Madrid, Centro de estudios Europa Hispánica, vol. 1, pp. 137-163.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí (1991), *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 2 vols. [1ª ed., 1987-1988]

- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí (2003), *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia.
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín (1979), *Rosián de Castilla*, ed. Ricardo Arias, Madrid, CSIC.
- SALAZAR, Alonso de (2016), *Lepolemo (Caballero de la Cruz)*, eds. Anna Bognolo y Alberto del Río Nogueras, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá ('Los Libros de Rocinante', 32).
- SILVA, Feliciano de (2002), *Lisuarte de Grecia (1514)*, ed. Emilio Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos ('Los Libros de Rocinante', 12).
- SUÁREZ, Luis (2000), *Isabel I, Reina*, Barcelona, Ariel.
- TORQUEMADA, Antonio de (1997), *Olivante de Laura*, ed. Isabel Muguruza Roca, Madrid, Biblioteca Castro.
- Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501)* (1999), ed. María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos ('Los Libros de Rocinante', 5).
- URREA, Jerónimo de (1879), *Clarisel de las Flores, Primera parte del libro del invencible caballero don Clarisel de las Flores*, ed. José María Asensio, Sevilla, Bibliófilos andaluces.
- VELÁZQUEZ DE CASTILLO, Gabriel (2005), *Clarián de Landanís (Libro I)*, ed. Antonio Joaquín González Gonzalo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos ('Los Libros de Rocinante', 21).
- VON STRASBURG, Gottfried (1987), *Tristán e Isolda*, trad. Bernd Dietz, Madrid, Siruela.
- Zifar* (1982): *Libro del caballero Zifar*, ed. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia.
- ZOPPI, Federica (2016), *Risa, sonrisa, ironía en el «Quijote»: Burlas de acción y burlas de palabra*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- ZOPPI, Federica (2024), «Erotismo y amor en el *Tirante el Blanco*: juego burlesco con el canon del amor cortesano», en *Eros y Logos, I: erotismo y literatura en los Siglos de Oro*, ed. Patricia Marín Cepeda, Berlín, Peter Lang, en prensa.