



Caracterización y tipología del personaje mágico en los primeros libros del ciclo amadisiano

Types and portrayal of the magic characters in the first books of the Amadisian cycle

Teresa Sarahí Soriano Ruíz

Universidad de León

tsorr@unileon.es

<https://orcid.org/0009-0006-7130-4214>

Received: 08/03/2024; accepted: 05/07/2024

DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30090>

ABSTRACT

In this paper, the structural elements of the most important magical characters in the first five books of *Amadís de Gaula* are analyzed. By doing this, it is intended to find the characteristics that turn them into mobile or immobile agents in the narration, according to Juri Lotman's theory. To achieve this, their physical characteristics, their clothing and the most striking features of their personalities are the starting point of the research; so as the observation of the surroundings in which they appear more frequently. Even if the objects of study will be Arcaláus, Melia and Urganda, the essay will focus, mainly, in the last one after considering her as a mobile character, which is not very common in the ones of its kind.

KEYWORDS

Juri Lotman, Urganda, Types of characters, female magicians, Knight's dressing

RESUMEN

En este trabajo se analizan los elementos estructurales de los principales personajes mágicos en los primeros cinco libros del *Amadís de Gaula*. Con esto se busca hallar las características que los convierten en actuantes móviles o inmóviles en la narración de acuerdo con la teoría de Yuri Lotman. Para ello se parte de la investigación de sus rasgos físicos, su indumentaria y de las cuestiones más llamativas de su personalidad, así como de la observación del entorno en el que suelen aparecer con más frecuencia. Aunque los objetos de estudio serán Arcaláus, Melia y Urganda, el ensayo se centrará sobre todo en esta última al considerar que se trata de un personaje móvil, poco común en los de su tipo.

PALABRAS CLAVE

Juri Lotman, Urganda, Tipología del personaje, Magas renacentistas, Indumentaria caballeresca.

Teresa Sarahí Soriano Ruíz. 2024. "Caracterización y tipología del personaje mágico en los primeros libros del ciclo amadisiano", *Tirant 27*: 283-299, DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30090> 

ÍNDICE

- 1 **Introducción** — 285
- 2 **Personajes mágicos femeninos: vestimenta y apariencia** — 286
- 3 **Urganda: atuendo y movilidad** — 288
- 4 **Los personajes mágicos inmóviles del ciclo amadisiano** — 293
- 5 **Consideraciones finales** — 295
- Bibliografía** — 297



1 Introducción

La primera vez que tenemos noticia de Urganda se nos describe como «una doncella más guarnida de atavíos que hermosa» (I, 2004: 252). El término «guarnida» puede darnos ya una idea de lo que vamos a llamar la semiótica de la apariencia de la maga amadisiana. A través del estudio de esta veremos que Urganda, en contraposición con otras magas y magos de los libros de caballerías de Garci Rodríguez de Montalvo, como Melia y Arcaláus, representa un ejemplo de aquello que Lotman (1988: 292) llama personajes móviles, frente a los inmóviles.¹ Mientras que Urganda puede fluctuar de un entorno a otro, Melia está recluida, por voluntad propia, en las afueras sociales.² Esta tipología de las magas y magos amadisianos del autor puede observarse también a nivel físico y, en concreto en esta ocasión, nos centraremos en la expresión de este aspecto a través del vestuario asociado a cada una de ellas: Urganda está «guarnida de atavíos» y Melia «rompió sus vestiduras reales, nunca jamás quiso vestir otras» (*Sergas*, 2003: 557-558). Se trata de personajes duales, que a través de las acciones que realizan, del entorno en el que se inscriben y de la apariencia que poseen, configuran dos tipologías de magas distintas en todo el ciclo amadisiano a partir de las *Sergas*, cuando se introduce el segundo de ellos. Como veremos a continuación, las características de ambas sabias se oponen y contrarrestan, de manera que Urganda como personaje móvil tiene permitido hacer todo lo que a Melia le está vetado. Ambas utilizan la alta magia asociada a la tradición artúrica y la tradición clásica; no obstante, las dos ocupan lugares distintos en la esfera social de la obra.³ También observaremos cómo el contexto socio-histórico en el que se inscriben las obras a las que pertenecen dichos personajes se corresponde con un periodo de transición que terminará alterando incluso la vestimenta de las mujeres.⁴

Como veremos a continuación, las magas de los primeros libros del ciclo amadisiano se configuran a partir de elementos que pueden identificarse a través de los símbolos

1. De acuerdo con Lotman, los personajes móviles tienen campos semánticos móviles que les permiten fluctuar de un entorno a otro, además «el personaje móvil se distingue del inmóvil porque tiene derecho a realizar ciertas acciones prohibidas a los otros» (1988: 297).

2. Cuesta Torre (2001: 26-28) señala que muchos magos y magas de la literatura artúrica y de los libros de caballerías residen en entornos insulares o aislados por el agua. Efectivamente, así lo hacen, por ejemplo, la Dama del Lago del *Lanzarote*, que lleva ese nombre por vivir dentro de ese espacio lacustre; Morgana, que se refugia en Ávalon; la Emperatriz Nobleza del *Zifar*, que vive en las Ínsulas Dotadas; Apolidón, en el *Amadís*, residió en la Ínsula Firme, etc. Urganda, sin embargo, aunque tiene una residencia insular en la Ínsula non Fallada (*Amadís*, p. 839) también participa en ocasiones activamente de la vida de la corte.

3. Como veremos más adelante, en un contexto en el que las figuras femeninas estaban más asociadas a la brujería, las magas de los libros de caballerías representan una excepción. Blázquez (1989: 19) señala que «siempre que hablamos o escribimos sobre brujería, ésta va asociada a la idea de la mujer; el hombre está más relacionado con un tipo de brujería superior, más intelectual: la magia».

4. Pastrana (2020) y Flores García (2019) dedican varios capítulos de sus respectivas tesis a estudiar la vestimenta, telas y símbolos de la indumentaria en los libros de caballerías hispánicos.

de la época, entre los cuales el vestuario es uno de los que mejor señalaban la posición social de una persona (Pastrana, 2020: 380-381). Estos personajes son reconocibles a partir de sus vestimentas y de sus acciones dentro de la obra, lo que a su vez determina la movilidad o inmovilidad de su estructura como entes dentro de la narrativa. Aunque se incidirá principalmente en Urganda, Melia y Arcaláus, también ellas formarán parte de este análisis, pese a que se dedique menos espacio a su análisis particular.

2 Personajes mágicos femeninos: vestimenta y apariencia

Para cuando se publicaron las primeras obras del ciclo amadisiano en español, el mundo caballeresco se encontraba en el inicio de la decadencia que casi un siglo después parodiaría Cervantes en *Don Quijote*.⁵ Hacia la Baja Edad Media el modelo económico estaba cambiando como consecuencia del nacimiento de la vida urbana y con ello evolucionó también la forma de vivir y relacionarse. Ejemplo de ello son los atuendos femeninos, antes enfocados en cubrir y proteger al cuerpo de las inclemencias del clima, que dejaron atrás su practicidad y comenzaron a diseñarse en función de lo estético. Muchos de los artículos del atuendo que hasta ese momento servían para cumplir con las necesidades funcionales de protección y abrigo poco a poco se convirtieron en piezas de ornato personal (Sigüenza, 2004: 230). Gracias a las nuevas actividades económicas se fueron incorporando diferentes estilos de calzado, telas y accesorios para el cabello que fomentaron la diversidad de estilos en el vestir; no obstante, en líneas generales se buscaban siluetas sencillas y elegantes mediante la utilización de prendas y mangas amplias, tocados de hilo y zapatos con punteras agudas (Sigüenza, 2004: 231). Todos estos cambios sociales tuvieron impacto también en la literatura caballeresca y obras como el *Amadís de Gaula* reflejan el afán de algunas damas para intentar conseguir valiosos textiles para la confección de prendas (Flores, 2020: 244).

Entre los principales cambios en la indumentaria femenina se encuentra el abandono del velo para cubrir la cabeza, dando paso a tocados de diferentes variedades que ayudaron a la diferenciación del vestuario por géneros.⁶ Frente a este panorama, resulta interesante estudiar aquellas disidencias que, saliendo de lo establecido, buscan un lugar en la sociedad, o, como es el caso, buscan su sitio en la literatura. Martínez Martínez señala que:

Sociológicamente, la indumentaria tiene como finalidad la configuración de una imagen propia, de individualidad; y contradictoriamente será el temor a ser diferente lo que impulsa a seguir las modas. El vestido opera como un elemento de sociabilidad, de

5. La curva más alta en la producción editorial de los libros de caballerías está fechada entre 1517 y 1556 (Aguilar Perdomo, 2005: 46).

6. De acuerdo con Martínez Martínez: «la individualidad entre los géneros se hizo patente durante la Baja Edad Media. El tocado masculino y femenino siguió una evolución propia, destacando para los varones la moda del capirote de rollo y el bonete troncocónico en el siglo xv, mientras que las damas se cubrían con los bautizados como tocado cojín, que en realidad se trataba de un extravagante rodete almohadillado sobre una redcilla o el «tocado de cuernos» donde el cabello se enrollaba sobre una estructura de alambre en espiral alrededor de ambas orejas, simulando los cuernos de una vaca y cubriéndose con un velo alzado» (2003: 45).

integración, tanto para ser lucido en los espacios públicos, como también para expresar de manera visual la majestuosidad del poder (2003: 50).

Esta importancia superior del vestuario en la sociedad del siglo xvi se percibe claramente también en la literatura de la época. Cuesta Torre (2023) compara las referencias al vestuario en el *Tristán de Leonís*, publicado en 1501, basado en un precedente antiguo, y *El rey don Tristán el Joven*, publicado en 1534. La diferencia entre ambos textos en lo que respecta a la presencia de descripciones de indumentaria, tanto en número como en extensión y calidad de las mismas (alusiones a prendas, pero también a tejidos, colores, hechuras, etc.), indica sobradamente la enorme evolución que se había producido en la apreciación de las funciones narrativas que era posible adjudicar a la descripción de los ropajes.

Un momento intermedio en esta evolución del uso narrativo de la indumentaria corresponde a las obras en las que tanto Urganda como Melia utilizan vestimentas que reafirman su singularidad como personajes mágicos. Sin embargo, Urganda varía estos vestuarios con respecto a los diferentes entornos en los que se mueve, mientras que Melia solo cambia su indumentaria y el escenario en el que actúa en dos ocasiones. Nos hacemos eco de la importancia de sus atuendos teniendo en cuenta la opinión de la pionera en esta línea de estudios, Marín Pina, quien afirma que en los libros de caballerías: «La indumentaria se convierte en un signo cortesano, en un medio para exteriorizar el poder y construir identidades personales y culturales» (2013: 295).

Como parte del entramado social de los libros de caballerías podemos encontrar a las magas, encargadas de brindar protección a los caballeros (si bien es cierto que algunas de ellas terminan convirtiéndose en sabias que no atienden a los intereses de los protagonistas). Se trata de personajes femeninos cuya vestimenta complementa la peculiaridad de sus personalidades y las convierte en magas extravagantes, a veces similares en algunos rasgos a sus contrarias las brujas. Es necesario hacer una diferenciación entre las magas y las brujas, dejando a las segundas fuera de la mayoría de los libros de caballerías y distinguiendo a las primeras en dos grupos distintos: las hadas y las encantadoras. Como ya advirtió Cuesta Torre (2001: 25), durante el siglo xvi aquellas figuras dotadas de poderes extraordinarios que antes reunían características propias de las hadas se convertirán en magas doctas que obtendrán sus conocimientos a través del estudio.⁷

Este último término será, por tanto, el que nos sirva para describir a los personajes mágicos femeninos más importantes de los primeros libros del ciclo amadisiano. Como señala Gutiérrez Trápaga: «los principales personajes con capacidades mágicas en las obras de Montalvo, Urganda, Arcaláus, Apolidón, la Donzella Encantadora y la infanta Melia aparecen ligados a los libros» (2017: 42). Dentro de la acepción de maga entendida como una sabia, terminología habitual de los libros de caballerías, podemos reconocer dos tipos: por un lado, están aquellas que resultan benéficas para los caballeros y que tienen como misión ayudarlos a ellos y a su entorno cristiano; por otro lado, están las encantadoras cuya magia persigue sus propios cometidos.⁸ Estas magas no benéficas

7. Véase el volumen coordinado por Lara y Montaner (2014), donde encontramos análisis detallados que conforman un estudio global muy completo sobre el origen de los conceptos de magos, magia, brujería y hechicería.

8. De acuerdo con Bognolo: «La magia è comunque una forma di sapienzache si apprende con lo studio e la maga coincide con il tipo dell'incantatrice colta, erede dei personaggi femminili della tradizione

casi siempre deben desligarse de la sociedad para vivir en los márgenes del mundo que habitan. Además, por lo general atienden a sus propios intereses y no tienen voluntad de servicio hacia los protagonistas. Por ello, son consideradas mujeres peligrosas, disidentes y extrañas —todo un modelo de aquello que no se debe ser— y reciben el nombre de encantadoras (Campos, 2021: 12-13).

Es importante recalcar que, a diferencia de otras obras del periodo renacentista, los libros de caballerías tienen predilección por la alta magia, evitando en general todo lo relacionado con la brujería o la hechicería, formas de la baja magia ligadas a clases sociales humildes. Sin embargo, como veremos a continuación, la brecha entre la apariencia de una maga y una bruja no siempre es obvia, pues podemos encontrar similitudes entre ambos personajes. Michelet apunta sobre las brujas: «Se las encuentra en los lugares más siniestros, aislados, de mala fama, entre los tugurios, entre los escombros» (2004: 17). Por otra parte, durante la Edad Media existe una predilección a hablar sobre hadas de naturaleza no humana que reúnen en sí todo tipo de virtudes femeninas, como la belleza, la libertad y la nobleza de sangre. Como señala Cuesta Torre: «Las hadas, como seres del Otro Mundo celta, están presentes en los lais artúricos y se encuentran representadas por la Dama del Lago en los grandes ciclos en prosa, donde su naturaleza es mucho más indefinida» (2014: 338). No obstante, en la narrativa castellana medieval (la Emperatriz Nobleza del *Libro del caballero Zifar*, en el siglo XIV) o en la renacentista de los libros de caballerías, su origen, preternatural o humano, queda mucho menos claro y son escasas las ocasiones en las que ocupan un papel destacado dentro de las historias. De todas formas, podemos identificar a las hadas de la montaña Artifaria del *Palmerín de Olivia* o a Las Hadas de la Fuente Clara que aparecen en el *Polindo*.

3 Urganda: atuendo y movilidad

La maga Urganda, como parte del entramado mágico femenino en el *Amadís de Gaula*, no cumple con «funciones simbólicas de igual sentido» (Cirlot, 1992: 34). De hecho, se trata de un personaje cuyas acciones y atuendo la colocan en una situación de poder, elemento inusual en una sociedad que abandonaba los modelos clásicos de potestad femenina en la magia para adoptar una connotación negativa frente a las actividades de este tipo.⁹

De acuerdo con Lotman (1988: 297), la primera característica de los personajes móviles es su capacidad para cambiar de espacio y de forma. Dentro de una misma secuencia narrativa, se comportan de manera diferente al resto y son los únicos que están legitimados para hacerlo.¹⁰ Según refiere el teórico, dicha movilidad les confiere el

classica: Cassandra, l'indovina, e Medea e Circe, le maghe malvagie» (1997: 185).

9. Si bien es cierto que hay constancia de que la magia y la hechicería femeninas son consideradas como herejías desde siglos atrás por la Iglesia católica en documentos como el *Canon episcopi* (Blázquez, 1995: 14).

10. En este caso en concreto, el personaje principal, Amadís, también se puede considerar un personaje móvil que cambiará de entorno radicalmente: al inicio de la obra se nos muestra como un caballero valeroso pero humilde, que desafiará gradualmente el orden preestablecido realizando distintas hazañas heroicas a medida que se va revelando a los demás personajes su verdadera identidad. No obstante, y a pesar de que se le reconozca públicamente, deberá continuar con sus aventuras para no convertirse en un personaje inmóvil. Amadís se enfrenta a gigantes, caballeros encantados, encantadores y malas sabias y

derecho a presentar una conducta particular, que puede ser heroica, inmoral, demente, imprevista o extraña, pero «libre siempre de los compromisos obligatorios para los personajes inmóviles» (1988: 297).¹¹ Urganda, como ella misma señala en su primera aparición en el *Amadís*, se caracteriza por cambiar de apariencia y por no poder ser reconocida sino es por voluntad propia: sería, por tanto, un ejemplo de la movilidad frente a los personajes que continúan con la misma línea de comportamiento a lo largo de toda la obra. Por ello, analizaremos las etapas del desarrollo de dicha sabia en los primeros cinco libros del ciclo.

Lo primero que habría que tener en cuenta es que a medida que su comportamiento cambia también lo hace su forma. Se muestra desde un inicio como una maga que puede mudar de apariencia, de acuerdo a la situación que se está presentando: «y él que la vio donzella de primero, que a su parecer no passava de diez y ocho años, viola tan vieja y tan lassa que se maravilló como en el palafrén se podía tener» (*Amadís*, I, 1987: 256). Hasta ahora, lo que sabemos sobre su atuendo es que está compuesto por numerosos objetos y que se desplaza montada en un palafrén a pesar de la avanzada edad que aparenta. Algunas líneas más abajo se señala que entre los elementos que constituyen su atavío está una «buxeta»: «cuando así lo vio metió mano a una buxeta que en el regaço traía y poniendo la mano, por sí tornó como de primero» (I, 1987: 256).¹² Así pues, sabemos que Urganda puede cambiar su forma a partir de alguna sustancia que guarda en un frasco similar al que contiene los perfumes que a su vez deposita en la faltriquera de su falda.¹³ Efectivamente, cuando envía a dos doncellas a desencantar a Amadís, estas también llevan una arquita en la que transportan el libro que leerán para anular el encantamiento (I, 1987: 438-439). Dicha transformación se lleva a cabo varias veces a lo largo de la obra, por lo que los personajes terminan por inferir la presencia de Urganda, a pesar de que se muestre de maneras diversas: «y él quedó pensando en aquello y veniéndole a la memoria la fermosa spada que Urganda, al tiempo que Amadís su hermano le fizo cavallero, le dio, sospechó que ésta podría ser; pero dudaba en ello, porque en aquella sazón la vio muy vieja y agora moça; por eso no la conoçió» (I, 1987: 838).

todo tipo de monstruos, actividades para las que tiene que irrumpir en otro campo semántico distante de la comodidad de la corte a la cual ahora estaría atado. Recordemos también los cambios en su nombre, a medida que se va modificando su posición social: Amadís de Gaula, Doncel del Mar, Beltenebros, Caballero de la Verde Espada, Caballero Griego (Samonà, 2013 [1972]). Sobre la adquisición de un linaje, el nombre y la personalidad, el nombre y los ciclos narrativos, y el nombre y la fama, es imprescindible consultar el estudio introductorio al *Amadís* de Cacho Blecua (1987-1988: 142-149).

11. Lotman pone como ejemplos personajes como Vaska Buslaiev, don Quijote, Hamlet, Ricardo III o Griniov (1988: 297).

12. El *DLE* señala tres acepciones en desuso para «bujeta». La primera de ellas hace referencia a una «caja de madera», el segundo a un «pomo para perfumes que se solía llevar en la faltriquera», y el tercero a una «caja pequeña en que se guardaba la bujeta». Para este trabajo, nos ceñiremos a la segunda acepción del término, aunque la tercera concuerda con la aparición de una arqueta en otras alusiones a los objetos que porta la maga.

13. Como señala Cacho Blecua, «las 'buxetas' nos insinúan, por las otras ocasiones que han aparecido, un contexto mágico» (*Amadís*, I, 1987: 835). De acuerdo con el *DLE*, la «faltriquera» es: 'bolsillo de las prendas de vestir' o 'bolsa de tela que se ata a la cintura y se lleva colgando bajo la vestimenta'. El término puede encontrarse en otros textos de la época, por lo que podemos concluir que se trata de un elemento común en la vestimenta femenina. En *Celestina*, por ejemplo, la protagonista menciona: «Aquí lleuo vn poco de hilado en esta mi faltriquera, con otros aparejos, que comigo siempre traygo» (Rojas, 2020: 59).

Es también en estos primeros capítulos cuando la maga mostrará su capacidad seductora mediante el uso de la magia, lo que inmediatamente se contrapone al aspecto de senectud anterior:

Et cató y vio venir en pos della un cavallero armado con su espada en la mano, y Gandales firió el cavallo de las espuelas y metióse entre ambos, y dixo: —Don cavallero, a quien Dios dé mala ventura, ¿qué queréis a la donzella? —¡Cómo! —dixo él—, ¿queréisla vos amparar a ésta que por engaño me trae perdido el cuerpo y el alma? —De esso no sé nada —dixo Gandales—, mas amparárvos-la he yo, porque mujeres no han de ser por esta vía castigadas, ahunque lo merezcan. (*Amadís*, I, 1987: 254)

En la tradición clásica, de donde el autor toma inspiración para recrear algunos elementos de las magas amadisianas, la magia amatoria no estaba en contradicción con la bondad de la hechicera en otros aspectos.¹⁴ Sin embargo, en las décadas posteriores los enfoques social y literario cambiaron drásticamente, condenando casi cualquier tipo de actividades mágicas y señalando negativamente a quienes las practicaban. En esta línea, debemos mencionar libros como el *Florisando* de Páez de Ribera (1510), que es una manifestación temprana de la crítica a los usos de la magia en los libros de Garci Rodríguez de Montalvo.

La segunda vez que vemos a Urganda cambiar su aspecto de manera radical es en el capítulo LX de este primer libro, donde por primera vez realiza un espectáculo para la corte en el momento de hacer su entrada:

[...] estando el Rey en unos corredores, seyendo ya cuasi ora de dormir, mirando la mar vio por ella venir dos fuegos que contra la villa venían, de que todos espantados fueron [...] vieron entre los fuegos venir una galea en el mastel de la cual unos cirios grandes ardiendo venían [...] Más no tardó mucho que vieron salir debaxo de un paño de la galea una dueña de blancos paños vestida y una arqueta de oro en sus manos; la cual ante todos abriendo y sacando della una candela encendida, y echada y muerta en la mar, aquellos grandes fuegos luego muertos fueron. [...] Y quitando el paño que la galea cubría, viéndola toda enramada y cubierta de rosas y flores, y oyeron dentro della tañer instrumentos de muy dulce son a maravilla. Y cesando el tañer, salieron diez doncellas. (I, 1987: 848-849)¹⁵

Este personaje que apareció primero en las inmediaciones del palacio del rey Perión «guarnida de atavíos» y que posteriormente revela su verdadera apariencia cerca de donde cabalgaba Gandales, en esta ocasión se muestra frente al rey Lisuarte en medio de todo un espectáculo donde tanto el tejido como el color de su indumentaria y el entorno que la acompaña marcan un quiebre con el orden de la naturaleza tal y como la conciben los personajes.¹⁶ Podemos deducirlo por la reacción de sorpresa y temor que

14. En los libros posteriores de *Amadís*, se hará referencia a los libros de Medea, de los cuales Melia y Urganda obtienen conocimientos mágicos. Al respecto puede consultarse: Mérida Jiménez (2001), Biglieri (2005), Campos García Rojas (2021) y Gómez Jiménez (2022).

15. Sobre el espectáculo maravilloso en el *Amadís*, véase Bognolo (1995).

16. Sobre el color blanco, refiere Pastrana (2020: 239-240), en la sección 118.1 de su capítulo IV «Glosario de prendas y otros objetos textiles en las obras del corpus» de los libros de caballerías: «estos paños eran los más baratos por no estar sometidos a ningún proceso de teñido, y a esta luz se comprende que la renuncia al lujo cortesano pueda materializarse en la adopción de estos tejidos». Señala como ejemplo el caso del

muestra la corte: «Y la gente en gran miedo era porque la galea y los fuegos se llegavan; así que la Reina con todas las dueñas y doncellas se fue a la capilla aviendo temor» (I, 1987: 848). Las vestiduras blancas de Urganda y la arqueta que sostiene también deben interpretarse como parte de su composición como personaje móvil no-héroe,¹⁷ pues señala la licencia del personaje para emplear tanto vestiduras comunes al pueblo llano (como las faldas largas y la faltriquera), como atavíos adornados por flores y otros accesorios.

Durante la Baja Edad Media y hasta varios siglos más tarde, las rosas se utilizaron con fines ornamentales para señalar entradas solemnes de personas relevantes de la corte como príncipes y reyes y para otras celebraciones notables. Si «la rosa alegoriza el amor», como nos dice Cirlot (1992: 62), Urganda, maga benefactora, se presenta como la encarnación de lo celestial y de lo terrible, de manera que la configuración de su personaje se compone de elementos simbólicos que apuntan hacia diferentes direcciones. Su atuendo nos remite a la santidad y al amor, mientras que el fuego nos acerca a la purificación de las aguas. La sabia controla las formas y también el tiempo en el que dicha purificación se ha de llevar a cabo, pues no es sino al final de su aparición cuando ella misma apaga el devastador fuego de los cirios mediante la utilización de más fuego.

Los momentos en los que Urganda interviene son escasos, hasta que llegamos al capítulo LX antes mencionado. A partir de ahora, sus apariciones van a tornarse cada vez más sorprendentes y a partir del capítulo cxxiii las irrupciones de la maga convertida en una gran serpiente se volverán un motivo recurrente en las obras amadisianas posteriores:

[...] Y vieron venir un humo por el agua más negro y más espantable que nunca vieran. [...] Y dende a poco rato que el fumo se comenzó a esparzir, vieron en medio dél una serpiente mucho mayor que la mayor nao ni fusta del mundo, y traía tan grandes alas, que tomaban más espacio que una echadura de arco, y la cola enroscada hazia arriba, muy más alta que una gran torre. La cabeça y la boca y los dientes eran tan grandes y los dientes tan espantables, que no había persona que la mirar osase; y de rato en rato echava por las narizes aquel muy negro fumo, que fasta el cielo subía y de que se cubría todo. [...] Pues estando assí todos maravillados [...], vieron como por el un costado de la serpiente echaron un batel cubierto todo de un paño de oro muy rico, y una dueña en él que a cada parte traía un donzel, muy ricamente vestidos, y sofríase con los braços sobre los ombros dellos, y dos enanos muy feos en estraña manera con sendos remos, que el batel traían a tierra. (*Amadís*, II, cxxiii, 1987: 1611).

Aunque en otros volúmenes se habla de la gran serpiente, el pasaje anteriormente señalado tiene gran similitud con una de las apariciones más significativas de Urganda

padre de Baldo, héroe del libro de caballerías del mismo título, quien decide hacer penitencia en el monte con esta indumentaria. Igualmente destaca que en el Florindo los pobres del reino van vestidos de paños blancos que les ha regalado la reina. En cuanto a la «arqueta», se define como 'arca o caja pequeña, hecha con materiales nobles, en la que se guardan reliquias, tesoros u otros objetos de valor' (DRAE).

17. Aunque Lotman relaciona la movilidad con el héroe y la inmovilidad con los adversarios, también puntualiza: «Cualquiera que sea el *continuum* (mágico, épico-heroico, social, etc.) en que actúen los personajes, los podemos dividir en inmóviles —fijados a alguna casilla de este *continuum*— y móviles. Los primeros no pueden cambiar de entorno; las funciones de los segundos están precisamente en el movimiento de un entorno a otro» (1998: 70).

en todo el ciclo amadisiano y que podemos encontrar en el segundo libro del *Amadís de Grecia*:

[...] Y como esto fue hecho, la serpiente se tornó una dueña vieja con unos tocados largos y con un cordón en la mano vestida de paños negros, la cual le dijo: —¿Qué es eso cavallero? Teneos un poco ¿Ansí queréis ofender las mujeres tan servidoras como yo? Luego de todos fue conocida, que sabed que era Urganda que siempre acostumbraba venir con tales maneras de espanto. (II, iv; Silva, 2004: 255)

A partir de estos dos fragmentos podemos obtener unas descripciones completas que recrean el personaje de Urganda y que confirman de nuevo que se trata de un personaje móvil dentro del ciclo amadisiano. Al principio se presenta bajo la forma de una serpiente de fuego, pero enseguida será retratada como anciana arrugada que viste con tocado largo y paños negros. Para Lotman (1998: 70), el héroe es el personaje móvil del texto, sin embargo, en este caso la sabia pertenece y actúa en más de un entorno, lo que le permite variar su apariencia. Si nos acercamos a cada uno de los elementos que se describen en el pasaje podemos hallar más información. Paños «se llaman figuradamente qualquier género de vestiduras», de modo que entendemos que lo importante sobre el atuendo de la maga se encuentra en el color y no en el estilo de sus ropajes.¹⁸ La connotación más obvia nos indicaría que el negro simboliza el luto y la tristeza. Sin embargo, otra connotación es que «se trata del llamado «negro honesto», asociación virtuosa que comparte este color con otros colores oscuros» (Cuesta Torre, 2022: 88). También puede indicar maldad, pues a las brujas se les suele representar vestidas de este color, sobre todo en la pintura; muestra de ello es *El conjuro* de Goya (1798), donde se utiliza para distinguir a las brujas de las personas que huyen de ellas aterrorizadas. El negro también indica en distintos pasajes de libros de caballerías que quienes portan estas vestimentas han llegado a una avanzada edad. Por otra parte, en alquimia el negro era el color que se producía tras la primera fase de la materia antes de convertirse en oro, lo que a su vez simbolizaba la culpa, el origen y las fuerzas latentes (Cirlot, 1992: 108). Mientras tanto, durante el siglo XVI en algunos lugares de Castilla las mujeres solían llevar la cabeza cubierta con mantos largos negros y tupidos en señal de luto (Flores García, 2019: 366). De la misma manera, este color es símbolo de modestia y simplicidad frente a la ostentación mundana.

En contraste con lo anterior, encontramos la figura de la sierpe alada que lanza fuego. A raíz de esta descripción, podemos reconocer en ella al dragón, criatura que se encuentra en la mayoría de las tradiciones del mundo (Cirlot, 1992), y que, recurriendo de nuevo al *Diccionario de autoridades*, es definido como: «Serpiente de muchos años, que con el tiempo crece, y tiene un cuerpo grande y grueso. De ordinario le figuran con piés y alas para distinguirla de la serpiente, y algunos autores dicen que con la edad las cría».¹⁹ Al igual que el dragón es señalado como «serpiente de muchos años» las distintas

18. Definido así por el *Diccionario de autoridades* de 1737. El término «paños» puede ser ambiguo, puesto que se puede referir a los ropajes en general o más concretamente a la materia o tejido. Pastrana (2020: 137-145) dedica un extenso apartado al paño como tejido, destacando las variedades: paño de colores, paño alejandrino, paño de luto, paño de oro, paño presado, paño de seda o paño de Soria. También define el paño como un género de lana muy tupido, de pelo corto, cuya calidad variaba, siendo los más apreciados por su calidad los de importación, en cuyo caso se suele especificar el origen.

19. Malaxecheverría (1999: 223) dedica un capítulo a la figura del dragón: «El dragón es la mayor de todas las serpientes, y en realidad de todos los seres vivos que hay en la tierra [...] el aire a su alrededor

apariciones de Urganda apuntan hacia que su verdadera apariencia es la de una anciana que a partir de este estado de senectud cambia de forma según su conveniencia.

Otro elemento a tener en cuenta para estudiar a la figura de Urganda es su semejanza con magos como Merlín, quien siempre oscila entre el mundo celestial y lo demoníaco. Por un lado, está su poder profético, como un don divino, pero por otro está su origen demoníaco (Lendo, 2015). De manera similar al mago de la tradición artúrica, Urganda varía su forma, realiza profecías; es a veces una dama seductora y otras se manifiesta como una doncella que cumple con las características necesarias para no ser considerada como una hereje. Y es que tanto las magas como las mujeres de los libros de caballerías en general presentan rasgos de ambigüedad que las hacen desfilas entre los polos negativos y positivos (Zoppi, 2020: 204).

Llegados a este punto, podemos afirmar que el aspecto modesto de Urganda como una maga anciana se contrarresta con sus extravagantes apariciones como serpiente de fuego.²⁰ Estos dos elementos, que casi siempre se asimilan a lo negativo, se presentan en este personaje femenino, sin embargo, asociados a la bondad y la virtud. Tanto la sierpe como el dragón se relacionan con el inframundo y con lo diabólico, al igual que la magia. Pero el propósito de Urganda al transformarse es sorprender y divertir, del mismo modo que usar su magia para ayudar y no para dañar. Si buscamos alguna figura físicamente semejante en el ciclo amadisiano solamente podríamos mencionar al Endriago, bestia diabólica fruto del incesto cuyos orígenes se contraponen a la relación del protagonista con su amada Oriana (Martín Romero, 2010: 1285). Dicha similitud refuerza la tesis de que las contradicciones en la concepción del personaje de Urganda estuvieron pensadas para posicionarla como un personaje versátil que tuviese libertad de movimiento en las diferentes esferas narrativas.

4 Los personajes mágicos inmóviles del ciclo amadisiano

Hasta este momento hemos sido testigos de tres apariencias distintas de la maga en tres contextos diferentes. Dicha movilidad puede compararse con los límites semánticos de otros personajes mágicos, como Arcaláus el Encantador o Melia.²¹ Por un lado, Arcaláus, como personaje inmóvil, se configura siempre bajo los mismos términos: se trata de un caballero malvado que intenta atemorizar a quienes no se someten a él y que convierte a sus secuaces en caballeros igualmente despreciables. Así pues, todas las acciones de Arcaláus están pensadas para mostrarlo como un villano sin posibilidad de conversión.

se vuelve ardiente. [...] El demonio, que es la más enorme de todos los reptiles, es conocido como este dragón. A menudo sale de su guarida lanzándose al espacio, y el arie en torno a él se inflama. Su fuerza no está en los dientes, sino en la cola».

20. Urganda, como maga joven a la vez que anciana, es un ejemplo del tópico medieval *puer senex*. Carp (1980: 737) refiere un particular episodio en la hagiografía de San Rumwold de Buckingham, en el que, con apenas tres días de nacido, era capaz de dirigir y brindar un largo sermón a toda su familia. De igual manera, está presente el don divino de la profecía en los niños o jóvenes, planteándose como una suerte de prodigio.

21. Como señala Cuesta Torre (2007: 146) «en muchos libros de caballerías encontramos un sabio o sabia ayudante del héroe y su contrapartida negativa del género opuesto». Por ello, Arcaláus encarnará, además de su esencia diabólica, esta oposición necesaria en la trama, con el fin de realzar la importancia de las funciones de Urganda.

Cabe señalar que, aunque se le pueda ver en otros lugares, su personalidad está ligada al castillo en el que habita y los elementos dispuestos en las inmediaciones de este sitio son complementarios al mago. Ejemplo de ello es el capítulo XVIII del primer libro, cuando Amadís cubre a Grindalaya (quien tenía la ropa raída debido a su cautiverio) con un manto color escarlata que obtiene del carcelero de Arcaláus y que originalmente pertenecía al mago. La elección del color escarlata del manto no parece casual, pues el hecho de que sea Amadís quien se lo entregue a la dueña podría simbolizar la retribución con sangre por los males acaecidos.²² A diferencia de Urganda, quien opera por voluntad divina, este mago incumplirá una serie de principios que éticamente lo posicionarán por debajo del héroe puesto que, como dice Luna Mariscal: «El empleo de la magia para ganar o vencer en una batalla o combate singular tendrá el agravante añadido de vulnerar los cimientos de la ética caballeresca» (2014: 75).

Por otro lado, en el extremo contrario de Urganda, tenemos a la maga Melia del quinto libro amadisiano, *Las Sergas de Esplandián*, a quien en el texto se refieren como sabia o encantadora por tratarse de un personaje humano. Tía abuela del Rey Armato de Persia, la infanta Melia rompió sus vestiduras reales para adentrarse en el bosque y vivir como ermitaña:

[...] vieron una forma de muger muy fea toda cubierta de vello y de sus cabellos, que en el suelo tocaban; su rostro y manos y pies parecían tan arrugados como las raíces de los árboles cuando más envejecidas y retuertas se muestran. Assí que a todo su parecer carecía de la orden de natura (*Sergas*, CI; 2003: 557).

De acuerdo con Valenzuela Munguía (2015: 159): «en el caso de los libros de caballerías, estas representaciones de la fealdad corresponden a la presencia de lo maravilloso en el imaginario medieval y, además, se justifican por la vía del significado moral». Melia podría recordar en primer término a la figura del hombre salvaje medieval y, en menor medida, a la serrana de la misma época.²³ Ella es símbolo de todo lo que no debe ser una mujer: anciana y sabia, alejada de la sociedad, no sirve a ningún dios cristiano. Acerca de sus actividades, en el libro se narra:

Se dio a saber todos los lenguajes que alcançar pudo, y el arte de las estrellas y movimiento de los cielos, y otras muchas y extrañas sciencias que muy acabadamente por gran discurso de tiempo desprendió [...]; Mandó hazer aquella cueva que cerca della veis, donde es su abitación; y después que ella se vino y rompió las vestiduras reales, nunca

22. Consideramos esta evidente asociación entre el color rojo/escarlata y la sangre, al tratarse de una de las más antiguas y con mayor carga simbólica. De acuerdo con D'Amico Monascal: "In the ancient world, the experience of color took place primarily through nature, so one of the main sources for the chromatic experience of red must have been blood. Within the biblical text, blood is particularly present in ritual and cultural contexts, where it becomes a symbol of enormous relevance" (2018: 16). Con respecto al tema del salvaje, destacan los trabajos de López-Ríos (1999), Vallejo (2010) y Alvar (2014).

23. Covarrubias describe al salvaje de la siguiente manera: «los pintores, que tienen licencia poética, pintan unos hombres todos cubiertos de vello de pies a cabeça con cabellos largos y barba larga. Éstos llamaron los escritores de libros de cavallerías «salvages». Ya podría acontecer algunos hombres averse criado en algunas partes remotas, como en islas desiertas, aviendo aportado allí por fortuna y gastado su ropa, andar desnudos, cubriéndolos la mesma naturaleza con bello, para algún remedio suyo. Destos han topado muchos los que han navegado por mares remotos» (1611: 21).

jamás quiso vestir otras, ni que persona alguna le hablase, y come de las yervas y raíces dellas, y según dicen passa su hedad de ciento y veinte años. [...] Esplandián dixo: —[...] Querría saber qué es lo que haze dentro de la cueva. —Esso, señor —dijo él—, no es quien a saberlo alcance; pero todos creen que, como consigo metió muy gran número de libros, que con ellos passará su tiempo. (*Sergas*, CI; 2003: 558).

El haber roto sus «vestiduras reales» no solo nos indica que ha seguido su propia voluntad, sino que ha roto con la civilización tal y como la concebimos, pues, como señala Vallejo: «En los tradicionales ciclos épicos [el salvaje] aparece como uno de los antagonistas del héroe-caballero por excelencia. No es sólo una cuestión física, también interviene el matiz religioso ya que suelen ser paganos o herejes» (2010: 23). La infanta hace un único movimiento para pasar del entorno de la corte al entorno salvaje en la naturaleza. Es interesante que esta maga jamás acepte por propia voluntad volver a vestir otro atuendo y se despoje de uno de los rasgos más importantes de civilidad. Conviene apuntar que este rechazo a la vestimenta no está ligado al hecho de vivir en la naturaleza, pues como ya apuntó Flores García (2022: 292), en su estudio sobre indumentaria en el *Policisne de Boecia*, incluso los sátiros cubrían su fealdad con ropas de seda de la India añadiendo ornamentos a sus cuernos para ocultar los rasgos bestiales de su cuerpo. En las obras que nos ocupan Melia cambia sus vestiduras en una sola ocasión y pasa de un estado de inmovilidad como un miembro de la realeza a otro en el que, si bien se le conceden más libertades al apartarse de su contexto inicial, debe permanecer aislada y ligada a la cueva en la que reside.²⁴ Pese a que Lotman (1998: 297) refiere que los personajes inmóviles no pueden cambiar de entorno, Melia puede entenderse como un personaje inmóvil, si consideramos que dentro de la línea narrativa la maga permanece ligada al entorno salvaje que ha elegido para vivir. Así pues, la infanta no abandona su comportamiento «salvaje», ni siquiera cuando Esplandián la captura e intenta reinsertarla en la sociedad. De todas maneras, conviene señalar que Melia elimina sus vestiduras para cubrirse con sabiduría, de manera que poco tiene en común con la imagen del primitivo salvaje de la época medieval. En todo caso, convendría compararla con aquellos pobres trogloditas de *La ciudad de los inmortales* de Borges, quienes: «juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación. Erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas» (Borges, 2000: 22).

5 Consideraciones finales

Como hemos visto, los personajes mágicos amadisianos fluctúan entre diversos entornos y, no obstante, no todos pueden considerarse personajes móviles por permanecer anclados al *continuum* mágico al que pertenecen: Melia está siempre ligada a su cueva en el bosque y Arcaláus a su castillo; además, siguen una única línea de comportamiento. Sin embargo, el caso de Urganda es verdaderamente interesante, pues conserva el estatus de personaje móvil, a pesar de practicar siempre la magia,

24. El episodio de las vestiduras de Melia se nos relata en forma de analepsis ya que antecede temporalmente a su incorporación como personaje al relato.

actividad que durante ese periodo histórico²⁵ pasaría a ser condenada severamente en los ámbitos sociales. Cabe resaltar que dichas actividades no siempre estarán encaminadas al beneficio de los demás, sino que, en algunas ocasiones, la magia estará dirigida a los intereses de la propia Urganda.

En efecto, la sabia no está fijada a una única casilla y puede desplazarse de esfera en esfera de acción. En sincronía con esta movilidad, los atuendos que viste se ven afectados, y de ahí que, cambiando repetidamente sus formas, nunca pueda ser reconocida de no ser que ella se lo proponga primero. En este sentido, la maga es una excepción en un periodo en el que los personajes literarios cumplían, por lo general, una función maniquea. Ella podría ser una de las primeras manifestaciones de lo que algunos siglos más tarde Edward Morgan Forster llamaría «personaje redondo».²⁶ Es decir, un ser que estructuralmente presenta una tipología más versátil y compleja, que piensa por sí mismo y que se desarrolla en más de un entorno. El camino hacia la tipología de la maga amadisiana es largo y se encuentra en desarrollo. No obstante, como ya señalé en su momento Ortiz-Hernán (2003): «ningún modelo de dama en los libros de caballerías castellanos se encuentra cerrado». Por ello, las líneas aquí propuestas quedan siempre abiertas a nuevas interpretaciones.

25. Véase Zamora Calvo (2017).

26. Para Foster (2003: 74) los personajes planos se construyen en torno a una sola idea o cualidad, mientras que los redondos se asemejan más a un ser humano en la medida en que crecen, menguan y poseen distintas facetas.

Bibliografía

- ALVAR EZQUERRA, Carlos; CACHO BLECUA, Juan Manuel (2014), «Pastoras, serranas y mujeres salvajes: con glosas de Juan Manuel Cacho», en *De poesía medieval, con sus glosas agora nuevamente añadidas*, eds. Carlos Alvar Ezquerra y Josep Lluís Martos Sánchez, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 467-490.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2005), «La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el *Quijote*», *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7, pp. 45-68.
- BIGLIERI, Aníbal A. (2005), *Medea en la literatura española medieval*, La Plata, Fundación Decus.
- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan (1989), *Eros y Tánatos: brujería, hechicería y superstición en España*, Toledo, Arcano.
- BOGNOLO, Anna (1995), «Gli incanti di Urganda: magia come spettacolo nei 'libros de caballerías'», en *Le scritture dell'effimero, Seminario Internazionale, Dipartimento di Filologia e Letterature Moderne, Università degli Studi di Cagliari*, Cagliari, Università degli Studi di Cagliari, pp. 111-128.
- BOGNOLO, Anna (1997), *La finzione rinnovata*, Pisa, Edizioni ETS.
- BORGES, Jorge Luis (2000), *El Aleph*, Madrid, Alianza.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1987-1988), «Introducción» a su ed. de Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, pp. 19-216.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2021), *Siete sabias y una reina: personajes femeninos al margen en los libros de caballerías hispánicos*, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores.
- CARP, Teresa (1980), «*Puer senex* in Roman and Medieval thought», *Latomus*, 39, pp. 736-739.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Luis Sánchez impresor.
- CUESTA TORRE, M.ª Luzdivina (2001), «Las ínsulas del *Zifar* y del *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes», en «*Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron*»: estudios sobre la ficción caballeresca, ed. Julián Acebrón Ruíz, Lleida, Univ. de Lleida ('Colección Ensayos Scriptura', 11), pp. 11-40.
- CUESTA TORRE, M.ª Luzdivina (2007), «Don Quijote y otros caballeros perseguidos por los malvados encantadores (el mago como antagonista en los libros de caballerías)», en *De la literatura caballeresca al Quijote*, coord. Juan Manuel Cacho Blecua, eds. Ana C. Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés, K. Xiomara Luna Mariscal, 'Serie Humanidades', 61, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 141-169.
- CUESTA TORRE, M.ª Luzdivina (2014), «Magos y magia: de las adaptaciones artúricas castellanas a los libros de caballerías», en *Señales, portentos y demonios: la magia en*

- la literatura y la cultura españolas del renacimiento*, eds. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, pp. 325-366.
- CUESTA TORRE, M.^a Luzdivina (2022), «El tratamiento de la indumentaria en *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el joven* (y en las versiones castellanas anteriores del *Tristán*)», *Letras, Dossier* «Materia de Bretaña en el mundo ibérico», 86, pp.65-94.
- D' AMICO MONASCAL, Claudia (2018), «“Tie this bond of scarlet cord”: The color red and identity in the biblical stories of Rahab and Jezebel», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos (Sección Hebreo)*, 67, pp. 9-25.
- FLORES GARCÍA, Andrea (2019), *Aproximación a la vestimenta en los libros de caballerías de Feliciano de Silva*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- FLORES GARCÍA, Andrea (2020), «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.
- FLORES GARCÍA, Andrea (2022), «De telas, pieles y huesos. La indumentaria de los personajes marginales en el *Policisne de Boecia*», *Historias Fingidas*, 10, pp. 281-317.
- FORSTER, Edward Morgan (2003), *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, Miguel (2022), «Circe: magia, ciencia y sexualidad fuera de la norma en la literatura del Siglo de Oro», *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas*, 18, pp. 715-729.
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel (2017), «Magas, magia y libros en los primeros nueve libros del ciclo amadisiano», *Tirant*, 20, pp. 37-58.
- LENDO, Rosalba (2015), «Las metamorfosis de Merlín en la *Suite du Merlín*» en *Historia y literatura: maravillas, magia y milagros en el Occidente Medieval*, eds. Israel Álvarez Moctezuma y Daniel Gutiérrez Trápaga, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 85-98.
- LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago (1999), *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- LOTMAN, Yuri M. (1988), *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- LOTMAN, Yuri M. (1998), *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, ed. Desiderio Navarro, Madrid, Frónesis Cátedra – Univ. de València.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2014), «Índice de motivos de las historias caballerescas: estudio de la categoría», *Medievalia*, 46, pp. 63-83.
- LARA, Eva; MONTANER, Alberto (2014), «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, eds. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, pp. 33-184.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1999), *Bestiario Medieval*, Madrid, Siruela.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (2013), «Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano», *Tirant*, 16, pp. 295-324.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María (2003), «Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV)», *En la España Medieval*, 26, pp. 35-59.

- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael Manuel (2001), «Fuera de la orden de natura»: magias, milagros y maravillas en el «Amadís de Gaula», Kassel, Reichenberger.
- MICHELET, Jules (2004), *La bruja: un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, Madrid, Akal.
- ORTIZ-HERNÁN PUPARELI, Elami, (2003), «Hacia una tipología de los personajes femeninos en los libros de caballerías hispánicos. (A propósito de la *Antología de libros de caballerías castellanos* editada por José Manuel Lucía)», *Tirant*, 6, on-line. <<https://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.6/art.resena.elami.htm>>
- PÁEZ DE RIVERA (2018), *Florisando*, ed. María Aurora García Ruíz, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- PASTRANA SANTAMARTA, Tomasa (2020), *Cada uno según su estado. El atuendo en los libros de caballerías: materialidad y funciones*, tesis de doctorado inédita (consultada por cortesía de la autora), dir. M.ª Luzdivina Cuesta Torre, León, Universidad de León.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1987-1988), *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2003), *Las Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia.
- ROJAS, Fernando de (2020), *La Celestina*, ed. José Luis Canet, Valencia, Universitat de València.
- SAMONÀ, Carmelo (2013), «El *Amadís de Gaula* y la novela caballeresca. Continuaciones e imitaciones del *Amadís*. El *Palmerín de Olivia* y la fortuna de los libros de caballerías» [1972], trad. de Stefano Neri, *Historias fngidas*, 1, pp. 21-35.
- SIGÜENZA PELARDA, Cristina (2004), «La moda femenina a finales de la Edad Media, espejo de sensibilidad», *Berceo*, 147, pp. 229-252.
- SILVA, Feliciano de (2004), *Amadís de Grecia*, eds. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- VALENZUELA MUNGUÍA, María del Rosario (2015) «La sangre del monstruo: el Endriago en el *Amadís de Gaula*», en *Historia y literatura: maravillas, magia y milagros en el occidente medieval*, eds. Israel Álvarez Moctezuma y Daniel Gutiérrez Trápaga, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 159-168.
- VALLEJO NARANJO, Carmen (2010), «El caballero y su pathos: el caballero salvaje. El espíritu de lo apolíneo y lo dionisiaco en la iconografía medieval», *Laboratorio de arte*, 22, pp. 19-32.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (2017), *Mulieres inquisitionis, la mujer frente a la inquisición en España*, Madrid, Editorial Academia de Hispanismo.
- ZOPPI, Federica (2020), «Educación sentimental, humorismo y nuevos modelos femeninos: Plaerdemavida (*Tirant*), Triola (*Platir*) y otras doncellas confidentes en libros de caballerías», *Tirant*, 23, pp. 203-222.