La Claudia Jerónima del *Quijote*: de *virgo bellatrix* de libro de caballerías a *nyerra* catalana

CONXITA DOMÈNECH*

Resumen

La historia intercalada de Claudia Jerónima posee todos los ingredientes propios de un libro de caballerías. Miguel de Cervantes se servirá de los recursos usados por Feliciano de Silva en el *Amadís de Grecia*: el triángulo amoroso, los celos, el travestismo, la muerte y el retiro a un monasterio. La tarea de Cervantes consistirá en transformar a una *virgo bellatrix* —o una doncella guerrera— de libro de caballerías en una *nyerra* catalana. El resultado de la mezcla: Claudia Jerónima.

Palabras clave: *Amadís de Grecia*; Claudia Jerónima; el *Quijote*; Feliciano de Silva; *virgo bellatrix*.

Title: *Don Quixote's Claudia Jerónima: from virgo bellatrix to Catalan nyerra*

Abstract

The interpolated story of Claudia Jerónima possesses all the ingredients of a book of chivalry. Miguel de Cervantes employed the resources used by Feliciano de Silva in the *Amadís de Grecia*: the love triangle, jealousy, transvestism, death, and the retreat to a monastery. Cervantes' task will be to transform a *virgo bellatrix* —or a female warrior— from a book of chivalry into a Catalan *nyerra*. The result of the mixture: Claudia Jerónima.

Keywords: *Amadís de Grecia*; Claudia Jerónima; *Don Quixote*; Feliciano de Silva; *Virgo bellatrix*.

* University of Wyoming. cdomenec@uwyo.edu / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0480-2970>.

Cómo citar este artículo / Citation

Domènech, Conxita (2019). «La Claudia Jerónima del Quijote: de *virgo bellatrix* de libro de caballerías a *nyerra catalana*», *Anales Cervantinos*. 51, pp. 85-98, <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2019.004>.

LA INTRODUCCIÓN DE LOS CABALLEROS: DON QUIJOTE, ROQUE GUINART Y CLAUDIA JERÓNIMA

«A girl disguised as a young man in green arrives at a gallop with the usual story: man promised to marry her, now is about to marry another. She shoots him, but it transpires that the rumors were wrong and she falls fainting on his dead body as he breathes his last» (1983: 203). Así resume Vladimir Nabokov el episodio de Claudia Jerónima. Es más: reduce la historia a «Idiotic». Por su parte, Robert L. Hathaway intenta defender a la catalana y le dedica un artículo titulado tan solo con el nombre de la protagonista y con la ubicación del episodio dentro del *Quijote* (1605/15): «Claudia Jerónima (*DQ* II: 60)». Sin embargo, concluye que a la anécdota le falta originalidad (1988: 320). La crítica ha abandonado a Claudia Jerónima, pero no se ha olvidado de llamarla impulsiva, atropellada, violenta, vengativa, celosa, energúmena y patética¹. Claudia Jerónima ha sido desprestigiada por la crítica y borrada por el valeroso Roque Guinart y por el inocente Vicente Torrellas². Por lo tanto, en este ensayo recupero a Claudia Jerónima. Aunque me parece acertada la afirmación de Michel Moner de que el pasaje resulta una combinación de comedia pastoril y de drama de honor (1988: 51), dejo de lado esta propuesta; y demuestro que la historia intercalada de Claudia Jerónima posee todos los ingredientes propios de un libro de caballerías. Miguel de Cervantes (1547-1616) se servirá de los recursos usados por Feliciano de Silva (1491-1554) en el *Amadís de Grecia* (1530): el triángulo amoroso, los celos, el travestismo, la muerte y el retiro a un monasterio. La tarea de Cervantes consistirá en transformar a una *virgo bellatrix* —o una doncella guerrera— de libro de caballerías en una *nyerra catalana*. El resultado de la mezcla: Claudia Jerónima.

1. Es Azorín quien la llama impulsiva, atropellada y violenta (1948: 58-59); Hathaway la describe como celosa, sospechosa, vengativa y masculina (1988: 319-320); Francisco Márquez Villanueva la tilda de energúmena (1975: 34); y Alberto Porqueras Mayo la considera una víctima patética (2001: 715). Para un resumen de lo poco escrito sobre Claudia Jerónima, véase «Claudia Jerónima y los límites del marco narrativo cervantino en la Segunda parte de *Don Quijote*» de A. Robert Lauer (2016).

2. «¡Oh valeroso Roque!» (II, 60: 1009) declara don Quijote cuando conoce al bandolero. Robert V. Piluso asegura que la pérdida de la honra y los celos de Claudia Jerónima resultarán en un final fatal para el «inocente Vicente Torrellas» (1967: 21).

Barbara Fuchs señala que la aventura de Claudia Jerónima tiene lugar en un espacio liminal (1996: 21). El travestismo de la catalana y la inclusión de un personaje histórico —Roque Guinart se basa en el bandolero Perot Roca-guinarda (1582-1635)— añaden transgresión al episodio. En este capítulo 60, don Quijote y Sancho han llegado a un paso fronterizo. La frontera se traza con los cuerpos de los bandoleros ahorcados en los árboles. El ingreso al otro lado se efectúa con el salvoconducto que Roque Guinart ofrece a aquellos que desean cruzar la frontera. Cataluña funciona de manera diferente: la violencia y la realidad histórica se apoderan de los capítulos catalanes. A partir de ahora, la violencia incrementará; a modo de ejemplo cabe destacar los dos asesinatos del capítulo: Claudia Jerónima matará a su prometido y Roque Guinart a un miembro de su facción³. Las referencias históricas también aumentarán en los capítulos de Cataluña: además de Roque Guinart, Cervantes incluye los dos bandos enfrentados —los *nyerros* y los *cadells*— y las galeras ancladas en el puerto de Barcelona, entre otros datos históricos⁴. Asimismo, la liminalidad se establece con la construcción de Roque Guinart: don Quijote admira al bandolero, lo idealiza y lo convierte en un valeroso caballero⁵. El bandolero Roque Guinart se transforma en un caballero andante, al igual que don Quijote se transformó en un caballero andante al inicio de la primera parte⁶. Poco después del encuentro de don Quijote y de Roque Guinart aparecerá otro caballero: Claudia Jerónima. Ella se describirá y actuará en paralelo con Roque Guinart y, por consiguiente, en paralelo con don Quijote. El caballero andante junto a su escudero Sancho desaparecerán momentáneamente para dar paso a esta historia intercalada colmada de elementos caballerescos.

«GREGUESCOS Y SALTAEMBARCA»: UNA DESCRIPCIÓN CABALLERESCA

Pese a que no se ajusta a la realidad, la descripción del bandolero es detallada (Roger 2016: 195). Roque Guinart muestra «ser de hasta edad de treinta y cuatro años, robusto, más que de mediana proporción, de mirar gra-

3. Don Quijote y Sancho no podrán evitar la violencia en tierras catalanas y al inicio del capítulo pelean físicamente por primera vez: «Poco antes de toparse con los bandoleros nuestros protagonistas han llegado por primera y única vez a las manos, a causa del desgraciado asunto de los azotes de Sancho» (García Santo-Tomás 1993: 219). Sobre el miedo que don Quijote y Sancho pasan en las galeras y sobre la contienda que presencian, véase *Don Quijote frente a los caballeros de los tiempos modernos* de Francisco Vívar.

4. Francesch Carreras y Candi no duda en calificar el capítulo «LX [...] pintura gráfica de la época» (1895: 10). Véanse muchas más conexiones históricas en *Cervantes en Barcelona y Para leer a Cervantes* de Martín de Riquer. Sobre la importancia de los *nyerros* y de los *cadells* en la Cataluña de la primera mitad del siglo XVII, véase «Les lluites de nyerros i cadells a la Catalunya del segle XVII (1590-1640). Un assaig d'interpretació» de Xavier Torres i Sans.

5. Alison Weber desmitifica a Roque Guinart en «Don Quijote with Roque Guinart: The Case for an Ironic Reading».

6. Joaquín Casaldueño afirma que Roque Guinart es una deformación barroca de don Quijote (1966: 355).

ve y color morena. Venía sobre un poderoso caballo, vestida la acerada cota, y con cuatro pistoletas (que en aquella tierra se llaman *pedreñales*) a los lados» (II, 60: 1008). Cervantes seguirá el mismo patrón para describir a la catalana. Claudia Jerónima también llega a trote de caballo y se convierte, así, en una magnífica amazona⁷. Rápidamente, Cervantes se refiere a su edad, a su ropa y a sus armas —tal y como retrató a Roque Guinart—, e incluso repite algunas palabras de la descripción del bandolero: «Al parecer de hasta veinte años, vestido de damasco [...] y dos pistolas a los lados» (II, 60: 1009). La misma Claudia Jerónima narrará su trágica historia, pero antes expondrá unos datos biográficos: hija de Simón Forte, perteneciente a los *nyerros*, y amada de Vicente Torrellas, hijo de Clauquel Torrellas y perteneciente a los *cadells*⁸.

Aunque Nabokov no censura a la catalana por su atuendo, la indumentaria de Claudia Jerónima ha suscitado desaprobación. Azorín se pregunta: «¿Cómo ha podido hacerse de ayer a hoy, hoy por la mañana, hoy de buena mañana, el suntuoso arreo? No serán tardos ni perezosos los sastres de Barcelona. O pensamos que Claudia Jerónima tenía la costumbre de pasearse, de día o de noche, disfrazada de varón» (1948: 116). Conuerdo con Azorín sobre el dudoso atuendo de Claudia Jerónima, pero esa misma sospecha se aplicaría a las muchas mujeres varoniles que desfilan por las letras de la temprana edad moderna⁹. Incluso más: ¿cómo consigue Amadís de Grecia el vestido de mujer para disfrazarse de doncella? Sin atender a la realidad, Cervantes dibuja a un Roque Guinart robusto, proporción que se esperaría de un bandolero. La descripción de Roque Guinart ayuda a idealizar al personaje y a convertirlo en un valeroso caballero. Las ropas y las armas de Claudia Jerónima crean la misma ilusión, sin importar demasiado su procedencia, y añaden solemnidad a la irrupción del personaje. Tanto Roque Guinart como Claudia Jerónima son retratados a la manera caballerescas. La descripción de la vestimenta constituye una técnica frecuente en los libros de caballería y Feliciano de Silva se esmera en precisar los detalles de la ropa que llevan sus personajes, sobre todo, insiste en los adornos de los trajes (Cravens 1976: 77).

7. El mito de la amazona supone un elemento primordial en la creación y en la popularidad del personaje de la mujer varonil: «The Amazon tradition was an influential factor in the very establishment and growth of the *mujer varonil* fashion» (McKendrick 1974).

8. En la nota XXVI de la edición en línea del *Quijote*, Martín de Riquer se detiene en el nombre del suegro de Claudia Jerónima: Clauquel. Riquer apunta que Cervantes se confunde y mezcla el nombre de ella con un nombre popular catalán, es decir, Claudia y Miquel. El nombre del padre de Claudia Jerónima, Simón, tampoco parece catalán. No descarto la hipótesis de Riquer, pero añado otra. Ambos nombres, a propósito o sin querer, están formados con sufijos comunes de los libros de caballerías: Danel, Grandiel, Ancidel, Sidón, Macandón, Antifón y muchos más. Sobre los nombres con estos sufijos, véase «La antroponimia en los libros de caballerías españoles. El ciclo amadisiano» de María Coduras Bruna (2013).

9. Según Carmen Bravo-Villasante, tanto las doncellas andantes de los libros de caballería como el *Orlando furioso*, de Ariosto, dieron ímpetu al desarrollo y a la popularidad del tema de la mujer vestida de hombre en la península ibérica (1955: 223).

La llegada de Claudia Jerónima con su suntuosa indumentaria recuerda las descripciones de Silva, que alcanzan el momento máximo de ostentidad cuando algún personaje hace su entrada triunfal (Montero García 2015: 200). Los lectores quedarán prendados por esa entrada triunfal, por los suntuosos vestidos y por la hermosura de los personajes femeninos. La belleza femenina, presente en todo libro de caballerías, llega a su punto más álgido en el *Amadís de Grecia*: Niquea está encerrada desde niña en una torre para que su extremada hermosura no cause la muerte de los caballeros inocentes (Laspuertas Sarvisé 2000: 83). La belleza de Claudia Jerónima se reitera incesantemente durante todo el episodio: «Y vio esta hermosa figura», «admirado de la gallardía, bizarría, buen talle y suceso de la hermosa Claudia», «le haré cumplir la palabra prometida a tanta belleza», «que atendía más a pensar en el suceso de la hermosa Claudia» y «hermosa y engañada señora» (II, 60: 1009-1011)¹⁰.

Silva realza la belleza de los personajes con lujosos vestidos, con joyas y con otros aditamentos (Sales Dasí 2005: 147). Cervantes también realzará la belleza de Claudia Jerónima vistiéndola con un lujoso ropaje. Es más: el atuendo de Claudia Jerónima se asemeja al de Alastraxerea y al de Leonoria —ambos personajes del *Florisel de Niquea* (1532) de Silva—. Claudia Jerónima lleva «vestido de damasco verde, con pasamanos de oro, greguescos y saltaembarca, con sombrero terciado a la valona, botas enceradas y justas, espuelas, daga y espada doradas» (II, 60: 1009). El ropaje de la *virgo bellatrix* Alastraxerea se compone «de terciopelo verde bordadas de bastones de oro cerrada de botones por delante, de suerte que presto se podía desabotonar y salir d'ella. Y vístela sobre sus armas, e toma el escudo y el yelmo, y la espada» (II, 58: 240v-241r). Y Leonoria viste «una ropa de terciopelo verde aforrada en tela de plata, y la plata en zebellinas golpeada de muchos golpes, y tomados con estampas de oro de unos luzeros relevados cuarteados de rosicler y llena de mucha pedrería a manera de las egipcianas» (II, 63: 248r). De verde, con elementos dorados, con armas dos de ellas, la de Silva «a manera de las egipcianas» y la cervantina «a la valona», las tres deslumbran por su vestimenta caballeresca.

LAS AMADAS DEL CABALLERO Y DEL CADELL: LUSCELA-NIQUEA Y CLAUDIA JERÓNIMA-LEONORA

—No me habléis en esas sandezes— dixo don Rogel.

—¿A qué llamáis sandezes?— dixo don Filisel.

10. Para más información sobre el tópico de la belleza de las damas en los libros de caballerías, véase «Los mil rostros del amor en *Cristalián de España* frente a otros libros de caballeros hispánicos» de Elami Ortiz Hernán Pupareli.

—Por mucha lealtad de amor dexar de gozar de hermosas dueñas y doncellas en cuanto ellas me quisieren; que éste me semeja mejor seso, procurando cómo mi señora no lo sepa (III, 46: 301b).

Con esta cita del *Florisel de Niquea*, Tobias Brandenberger ilustra la generación de *fe y lealtad* a *sandez de amor* en los libros de caballerías. En Garcí Rodríguez de Montalvo (1450-1504), la fidelidad absoluta a una amada se establece como un principio central del caballero (Brandenberger 2003: 76). En Silva, la fidelidad absoluta se abandona y emergen los triángulos amorosos. Silva sigue a Rodríguez de Montalvo al comienzo y se centra en un héroe enamorado de una única doncella: Amadís de Grecia se comporta como el perfecto amador de Luscela. No obstante, el caballero deja de actuar de manera intachable y se enamora de la bellísima Niquea (Martín Romero 2010: 169-170). Incluso en los sueños de Amadís de Grecia y antes de conocer a Niquea, su hermosura le parece superior a la de Luscela, y no duda en expresar su indecisión sentimental: «¿Cómo puedo bivar apasionado de dos tan grandes y excelentes y hermosas princesas que sin duda me conviene morir sin saber lo que de vós hazer? ¡O, mi corazón repartido en dos partes! [...] ¡O, mis señoras Niquea y Luscela, dadme ley en cómo vos pueda servir sin que a ninguna ofenda!» (II, 24: 301). El triángulo amoroso constituye un mecanismo argumental con el que Silva complica las situaciones sentimentales y contribuye a crear más tensión narrativa, a la vez que desarrolla otros motivos —en el *Florisel de Niquea*, el triángulo amoroso de Helena, Lucidor y el propio Florisel originará la guerra entre Grecia y Francia (Pellegrino y Coduras Bruna 2013: 152)—.

Los triángulos amorosos multiplican los hilos narrativos que funcionan de manera autónoma al margen del marco general (Montero García 2015: 73-74) y, al igual que Silva, Cervantes sentirá predilección por ellos¹¹. Esta predilección se observa en «El curioso impertinente» con Lotario, Anselmo y Camila. El triángulo de dos hombres y una mujer cambia a dos mujeres y un hombre en la segunda parte: Claudia Jerónima, Leonora y Vicente. Con esta historia intercalada, Cervantes incluye otros temas, tales como el conflicto entre los *nyerros* y los *cadells* en Cataluña y, sobre todo, la *virgo bellatrix*: Claudia Jerónima se ve obligada a disfrazarse y a tomar las armas «por no estar mi padre en el lugar» (II, 60: 1009). Claudia Jerónima se venga al igual que la amazona Zahara del *Amadís de Grecia*. Zahara, atraída por la belleza y por la fama de Zair, llega a Babilonia con la intención de contraer matrimonio con él. La muerte del príncipe babilonio a manos de Lisuarte moviliza a un ejército de mujeres capitaneado por Zahara. Con todo, María Carmen Marín Pina defiende que uno de los desarrollos más completos y novedosos del tema de la doncella guerrera se encuentra en el *Platir* (1533): el voluble carácter de Florinda es transformado por completo y por amor deja los «ábitos de

11. Sydney Paul Cravens asegura que Cervantes «could well have appreciated their potential [de los libros de caballerías de Silva] for imaginative narrative» (1978: 33).

doncella» y «armada como cavallero a cavallo» parte en compañía de su doncel para rescatar a su amado. Su bizarra actuación no deja de ser elogiada por Peliandos y por el narrador (Marín Pina 1989: 91), quien afirma que «en todas las crónicas antiguas nunca se lee de donzella que por cavallero tal cosa hiziesse, ni fue tanto lo de Cleudia, de quien se haze tanta minción en las corónicas romanas» (I, 71: 324). El heroico comportamiento de Florinda no encuentra parangón con la actuación de ninguna valerosa mujer de la antigüedad, ni tan siquiera con la vestal Claudia (Marín Pina 1989: 91). ¿Le debe la catalana su nombre a la valerosa vestal Claudia?

Las armas que porta y que usa, el disfraz masculino y la habilidad de montar a caballo convierten a Claudia Jerónima en una *virgo bellatrix* digna de libro de caballerías. Ahora bien: Claudia Jerónima pertenece al mismo bando que el bandolero Roque Guinart, es decir, la *nyerra* actúa con la bravura que se esperaría de los catalanes de la época. Tirso de Molina (1579-1648) opinaba sobre Cataluña y sobre los catalanes que «ninguna nación más conservadora de las amistades, ninguna más difícil en soldar sus quiebras. Allí nació la venganza y de allí se desterró la reconciliación» (1972: 12). Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) añadía que «y es de suerte / que con ser tan belicosa / nación ésta y tan celosa, / no ha sucedido una muerte» (vv. 731-734). Y, Agustín Moreto (1618-1669) calificaba Cataluña como una «gallarda nación» (1978: 135). Las palabras usadas por Tirso de Molina, por Calderón de la Barca y por Moreto también se aplicarían a Claudia Jerónima: una *nyerra bellatrix* vengativa, belicosa, celosa y gallarda.

DISFRACES PELIGROSOS: UN HOMBRE VESTIDO DE MUJER Y UNA MUJER VESTIDA DE HOMBRE

Según Gema Montero García, el disfraz o el travestismo figura entre uno de los recursos más originales y recurrentes de Silva (2015: 192). Probablemente heredado del *Primaleón* (1512), el motivo del disfraz se entrelaza directamente con la temática bizantina (Lucía Megías y Sales Dasí 2008: 189). Mediante el disfraz, tanto caballeros como damas ocultan su verdadera identidad y adoptan un cambio de personalidad temporal para lograr unos fines u objetivos específicos. Amadís de Grecia se transforma en Nereida para penetrar en los aposentos de Niquea. Gradamarte propone el plan: él convertido en el mercader Cosme Alejandrino y Amadís de Grecia en la bella esclava Nereida. En el mercado, Gradamarte pedirá tanto por ella, que solo el soldán —padre de Niquea— podrá comprarla. Amadís de Grecia se viste con ropa de oro, recoge sus cabellos con una red de plata y coloca unos zarcillos en sus orejas. El disfraz de Amadís de Grecia funciona a la perfección e, incluso, el soldán se enamora de Nereida al contemplar su gran hermosura. Cervantes idea disfraces tan o más imaginativos que los de Silva: el cura Pero Pérez decide vestirse en hábito de doncella andante afligida y menesterosa. Segui-

damente, el mismo cura se escandaliza de su disfraz: «Que hacía mal en haberse puesto de aquella manera, por ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así» (I, 27: 258). El disfraz del cura evoca el afán experimentador de Silva, quien somete las situaciones narrativas o cualquier motivo de la tradición caballeresca a un proceso de complicación y de exageración que lleva hasta sus últimos extremos. Silva y Cervantes comparten una devoción —por lo teatral por el efectismo y por lo enrevesado— lúdico-aventurera o el ardid necesario para una circunstancia extrema (Montero García 2015: 192).

En el caso de las mujeres en hábito de caballero, además de ocultar y a la vez de reforzar su arriesgado atrevimiento, otorgan ante todo movilidad, cualidad de la que hasta ahora habían carecido. El disfraz de caballero les abre narrativamente un espacio que les había estado vedado y las pone en contacto con la aventura (Marín Pina 1989: 92-93). La utilización del disfraz lleva consigo el implícito desdoblamiento de la personalidad. Vestida de mujer, Claudia Jerónima es conquistada: «Viome, requebrome, escuchehe, enamóreme, a hurto de mi padre» (II, 60: 1009). Vestida de hombre, Claudia Jerónima defiende su honor y mata: «Le tuve yo de ponerme en el traje que ves, y [...] le disparé esta escopeta, y por añadidura estas dos pistolas, y a lo que creo le debí de encerrar más de dos balas en el cuerpo, abriéndole puertas por donde envuelta en su sangre saliese mi honra» (II, 60: 1009-1010). En palabras de John T. Cull, Claudia Jerónima pasa de hombre jactancioso a mujer exageradamente arrepentida. Cervantes emplea el exceso de duelo y de emotividad para «darnos a entender que a pesar de aparentar rasgos masculinos, la esencia del personaje sigue siendo, por encima de todo, femenina» (Cull 1981: 87).

UNA MUERTE EQUIVOCADA: CELOS DE AMOR Y DE AMARGURA

Muertes que no son muertes y equívocos que llevan a la muerte ingresan tanto en el *Quijote* como en los libros de caballerías. En el *Quijote* la muerte equivocada tiene lugar en el capítulo 52 de la primera parte. Allí, don Quijote recibió un golpe tan terrible que Sancho creyó que estaba muerto (Lema-Hincapié 2018: 95): «Porque Sancho no hizo otra cosa que arrojar sobre el cuerpo de su señor, haciendo sobre él el más doloroso y risueño llanto del mundo, creyendo que estaba muerto» (I, 52: 525-526). A la muerte le sigue la resucitación: «Con las voces y los gemidos de Sancho revivió don Quijote» (I, 52: 526). Los episodios de muerte y de retorno a la vida ocurren con frecuencia en los libros de caballerías: «Amadís de Gaula se caracteriza por una extraordinaria capacidad de sufrir muertes aparentes y retornar a la vida» (Galván 2012: 527). Dos muertes equívocas se encuentran en el *Amadís de Grecia*. En la primera, el caballero llega a un castillo encantado en la Isla de Árgenes, entra en una sala maravillosa donde una mujer le atraviesa el cuerpo con una espada, haciéndole caer «como muerto». Sin embargo, la princesa Luscela le saca la espada del cuerpo y «el caballero tornó luego en todo

su acuerdo, pareciéndole como que avía estado durmiendo» (I, 29: 103-104). En la segunda, Nereida —Amadís de Grecia disfrazado de doncella— mata al príncipe de Tracia, que se hace pasar por Amadís de Grecia y que ha adquirido su aspecto, por lo cual se difunde la noticia que es él quien ha muerto. La noticia de la muerte de Amadís de Grecia llega a los oídos de Luscela, quien cae en estado de profunda tristeza.

La muerte en la historia intercalada de Claudia Jerónima no es aparente: Vicente Torrellas muere «de encerrar más de dos balas en el cuerpo» (II, 60: 1010). Con todo, su muerte se debe a un equívoco: Claudia Jerónima se siente deshonrada porque creía que Vicente Torrellas iba a desposarse con Leonora. En un arranque de celos, Claudia Jerónima se equivoca y mata a su amado¹². Aunque no hay resucitación en el episodio, la humillación y los celos están presentes. Tanto Luscela como Claudia Jerónima se sienten humilladas, pero ante su deshonra actúan de manera dispar. Al saber que Amadís de Grecia no ha muerto, la herida y humillada Luscela le envía una carta en la que le recrimina su proceder y le promete eterna venganza. Por el contrario, Claudia Jerónima actúa con rapidez y le causa erróneamente eterna venganza.

Luscela se convierte en el prototipo de doncella abandonada por el caballero o engañada por un seductor impenitente. Luscela espera pacientemente el cumplimiento de la palabra de matrimonio dada por Amadís de Grecia. Si bien, se da cuenta de que su amor no es correspondido cuando ve a Niquea en el corazón del caballero. Ante las dudas de Luscela, Amadís de Grecia miente y alega que no era Niquea sino la diosa Venus. Amadís de Grecia convence a Luscela de su error: «Y queréis ver ser verdad lo que digo si la figura que vós, mi señora, en mí vistes es de más hermosura, creed que es divina pues que humana no la ay que a la vuestra con gran parte iguale ni la puede aver» (II, 42: 201v). La princesa confía en sus palabras y Claudia Jerónima también confía en las palabras de Vicente Torrellas: «No, por cierto —respondió don Vicente—: mi mala fortuna te debió de llevar estas nuevas para que celosa me quitases la vida» (II, 60: 1011).

José Julio Martín Romero asegura que Luscela se sitúa como la peor tratada de las doncellas caballerescas. Esta dama injustamente desechada pasará a ser modelo de comportamiento y clave para entender mejor a otras damas abandonadas (2010: 172). Claudia Jerónima aprenderá de Luscela y de las muchas damas deshonradas de su época, y se convertirá en la contrarréplica de la venganza masculina de la honra, según el modelo de los dramas de honor calderonianos (Oleza 2008: 45). Aunque Vicente Torrellas muere, Claudia Jerónima logra casarse con él: «Aprieta la mano y recíbeme por esposo, si quisieres, que no tengo otra mayor satisfacción que darte del agravio que piensas que de mí has recibido. Apretole la mano Claudia» (II, 60: 1011). Por

12. Alfonso Martín Jiménez señala el paralelismo de la historia intercalada de Claudia Jerónima con el episodio avellanedesco de «El rico desesperado» perteneciente al *Quijote apócrifo* (2010: 131). Por causa de un malentendido, en «El rico desesperado» todos mueren al final.

el contrario, Amadís de Grecia contraerá matrimonio con Niquea y Luscela será olvidada.

MUJERES RESIGNADAS: UNA CONCLUSIÓN A MODO DE RETIRO ESPIRITUAL

En 1526 aparece un segundo *Lisuarte* castellano escrito por el bachiller en cánones Juan Díaz. Susana Gil-Albarellos atribuye el fracaso estrepitoso de este segundo *Lisuarte* por dejar morir de vejez a Amadís y, sobre todo, por convertir a Oriana en abadesa del monasterio de Miraflores (1999: 135). Desde el *Amadís de Gaula* (publicado en 1508), el monasterio de Miraflores constituye una evocación del paraíso o del jardín del edén. Este monasterio funcionará como refugio y retiro de los afligidos y de los enamorados. Ahí y tras su matrimonio secreto, Amadís de Gaula y la princesa Oriana conciben a su vástago Esplandián. Luego, Oriana se retira a este mismo monasterio cuando se queda embarazada y debe ocultar el nacimiento de su hijo (Campos García Rojas 2015: 479)¹³. En el *Amadís de Grecia*, el monasterio de Miraflores vuelve a surgir y sirve de retiro a Luscela. Cuando le llega la noticia de la muerte de su amado, la princesa Luscela decide ingresar en el monasterio de Miraflores. De nuevo, Claudia Jerónima seguirá los pasos de Luscela y abandonará su primera idea de huir a Francia: «Vengo a buscarte [a Roque Guinart] para que me pases a Francia, donde tengo parientes con quien viva» (II, 60: 1010). Luscela ingresa en Miraflores al creer que su amado ha muerto y Claudia Jerónima decide ingresar en el monasterio al presenciar la muerte de Vicente Torrellas: «Roque Guinart ordenó a los criados de don Vicente que llevasen su cuerpo al lugar de su padre [...] para que le diesen sepultura. Claudia dijo a Roque que querría irse a un monasterio donde era abadesa una tía suya» (II, 60: 1012). La abadesa del monasterio de Claudia Jerónima está emparentada con la catalana y la abadesa de Miraflores es Oriana, la abuela de Amadís de Grecia¹⁴.

13. En el *Amadís de Gaula*, el monasterio de Miraflores se ubica «cerca de Londres y situado en paraje ameno [...] mas *Miraflores* es nombre de la cartuja próxima a Burgos y situada en lugar ameno que por orden de Enrique IV comenzó a ser construida en 1454. Como la proximidad a dos ciudades capitales de reinos, la amenidad de los lugares, las funciones de los edificios y las formas de los nombres son idénticas para el Miraflores amadisiano y la Miraflores burgalesa, y dado que el lugar Miraflores de *Amadís* por su función en la estructura de la obra no puede ser adventicio y que *Amadís de Gaula* fue compuesto en el último tercio del XIII, luego el nombre castellano del siglo XV ha sustituido el amadisiano genuino. El proceso inverso, esto es que haya existido primero *Miraflores* en el texto amadisiano y de éste haya pasado a la geografía castellana, es indemostrable e insostenible» (Suárez Pallasá 2006: 44).

14. El monasterio de Miraflores se encuentra también en el *Quijote*, concretamente en uno de los sonetos de la primera parte, «La señora Oriana a Dulcinea del Toboso»: «¡Oh, quién tuviera, hermosa Dulcinea, / por más comodidad y más reposo, / a Miraflores puesto en el Toboso, / y trocara sus Londres con tu aldea!» (I, 19).

Como señalaba anteriormente, Luscela y Claudia Jerónima proceden de manera dispar cuando la primera es reemplazada por Niquea y la segunda se cree reemplazada por Leonora. Pese a que ambas actúan —con una carta de quejas y con la muerte del amado, respectivamente—, sus acciones no proporcionan alternativas a ninguna de ellas. Silva y Cervantes solucionan el problema de las doncellas abandonadas con el monasterio. Rafael M. Mérida Jiménez apunta que el monasterio, y específicamente Miraflores, desempeña una finalidad ligada a la pragmática del relato, como solución mediata para resolver un conflicto o para enmarcar una historia (2013: 106). Ingresar en un monasterio poco tenía que ver con la devoción o con la espiritualidad, pero suponía una opción para borrar y, especialmente, para salvar a Luscela y a Claudia Jerónima: «Al retirarse [...] ya no estaban completamente en este mundo, pero tampoco en el siguiente, lo que l[a]s colocaba en una ambigüedad social» (Minois 1989: 137). Así, el monasterio aparta a Claudia Jerónima y su episodio puede concluir.

Los ingredientes de la historia intercalada de Claudia Jerónima —el triángulo amoroso, los celos, el travestismo, la muerte y el retiro a un monasterio— se repiten con otros nombres y con otros personajes por toda la literatura de la temprana edad moderna. Más aún: cada uno de estos elementos se encuentra en otros capítulos del *Quijote*: el triángulo amoroso de Anselmo-Camila-Lotario (I, 33), los celos de Cardenio (I, 24), el travestismo de Ana Félix (II, 63), la muerte de Grisóstomo (I, 14) y el encierro en un monasterio de Leandra (I, 51), entre otros. Aunque estos elementos se hallan en los libros de caballerías de Silva, Cervantes se mofa en más de una ocasión del estilo rocambolesco de este autor: «Con estas razones [las de Silva] perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido» (I, 1: 29); «que vuestra merced le hubiera enviado junto con *Amadís de Gaula* al bueno de *Don Rugel de Grecia*, que yo sé que gustara la señora Luscin-da mucho de Daraida y Garaya y de las discreciones del pastor Darinel y de aquellos admirables versos de sus bucólicas, cantadas y representadas por él con todo donaire, discreción y desenvoltura» (I, 24: 228-229); y «vayan todos al corral [...] que a trueco de quemar a la reina Pintiquiniestra y al pastor Darinel, y a sus églogas, y a las endiabladas y revueltas razones de su autor, quemaré con ellos al padre que me engendró, si anduviera en figura de caballero andante» (I, 6: 62). Aun así: Cervantes conocía las posibilidades narrativas que le brindaban determinados episodios y personajes creados por Silva. Emilio José Sales Dasí sitúa a Silva en una etapa de transición entre el *Amadís de Gaula* y el *Quijote*. Asimismo, añade que al primero lo imitó y lo enriqueció con nuevos aportes; y al segundo le pudo suministrar ideas y situaciones argumentales (2005: 154). Cervantes no solo entendió perfectamente la obra de Silva, sino que se valió de ella, disfrazando elementos y episodios caballerescos con una crítica irónica al estilo de la «razón de la sinrazón»¹⁵.

15. La famosa «razón de la sin razón» pertenece a la *Segunda Celestina* (1534) de Silva: «¡O amor, que no hay razón que en tu sinrazón no tenga mayor razón en tus contrarios!» (1988: 114).

Cervantes utilizará esta misma técnica para construir a Claudia Jerónima y disfrazará a una *virgo bellatrix* caballeresca en una *nyerra* catalana.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Azorín (1948). *Con permiso de los cervantistas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Brandenberger, Tobias (2003). «Libros de caballerías y ficción sentimental. El taller de Feliciano de Silva», *Revista de Literatura Medieval*. 15, pp. 55-80.
- Bravo-Villasante, Carmen (1955). *La mujer vestida de hombre en el teatro español. (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Calderón de la Barca, Pedro (1969). *El pintor de su deshonra*, Manuel Ruiz Lagos (ed.). Madrid: Alcalá.
- Campos García Rojas, Axayácatl (2015). «El retiro en la vejez en los libros de caballerías hispánicos», en Marta Haro Cortés (ed.), *Literatura y ficción: “Estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, vol. II. Valencia: U. de València, pp. 473-488.
- Carreras y Candi, Francesch (1895). *Lo cervantisme á Barcelona*. Barcelona: Puigventós.
- Casalduero, Joaquín (1966). *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*. Madrid: Ínsula.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2015). *Don Quijote de La Mancha*, Francisco Rico (ed.). Madrid: Alfaguara.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Centro Virtual Cervantes, lectura de Martín de Riquer. Accesible en: <cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap60/default.htm>.
- Coduras Bruna, María (2013). *La antroponimia en los libros de caballerías españoles. El ciclo amadisiano*. Tesis Doctoral. U. de Zaragoza.
- Cravens, Sydney Paul (1976). *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*. Madrid: Estudios de Hispanófila.
- Cravens, Sydney Paul (1978). «Feliciano de Silva and his Romances of Chivalry in *Don Quijote*», *INTI: Revista de Literatura Hispánica*. 7, pp. 28-34.
- Cull, John T. (1981). «Cervantes y el engaño de las apariencias», *Anales Cervantinos*. 19, pp. 69-92.
- Fuchs, Barbara (1996). «Border Crossings: Transvestism and “Passing” in *Don Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 16, pp. 4-28.
- Galván, Luis (2012). «El motivo de la muerte en los libros de caballerías», *Bulletin Hispanique*. 114, pp. 519-539.
- García Santo-Tomás, Enrique (1993). «Aventura fingida y aventura verdadera: Roque Guinart frente a don Quijote», *Anales Cervantinos*. 31, pp. 215-228.
- Gil-Albarellos, Susana (1999). *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*. Valladolid: U. de Valladolid.
- Hathaway, Robert L. (1988). «Claudia Jerónima (DQ II, 60)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 36, pp. 319-332.
- Laspuertas Sarvisé, Carmen (2000). *Guía de Lectura: Amadís de Grecia*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lauer, Robert A. (2016). «Claudia Jerónima y los límites del marco narrativo cervantino en la Segunda Parte de *Don Quijote*», en Antonio Cortijo Ocaña et al. (eds.), *El Quijote de 1615: Dobleces, inversiones, paradojas, desbordamientos e imposibles*. Santa Bárbara: U. of California, pp. 98-109.
- Lema-Hincapié, Andrés (2018). «Las muchas muertes de Alonso Quijano, El Bueno», en Conxita Domènech y Andrés Lema-Hincapié (eds.), *El Segundo Quijote (1615)*.

- Nuevas interpretaciones cuatro siglos después*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 83-108.
- Lucía Megías, José Manuel y Emilio José Sales Dasí (2008). *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Laberinto.
- Marín Pina, María Carmen (1989). «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*. 45, pp. 81-94.
- Márquez Villanueva, Francisco (1975). *Personajes y temas del Quijote*. Barcelona: Taurus.
- Martín Jiménez, Alfonso (2010). *Guzmanes y Quijotes: Dos casos similares de continuaciones apócrifa*. Valladolid: U. de Valladolid.
- Martín Romero, José Julio (2010). «Fidelidad sentimental y catarsis amorosa en el ciclo de *Amadís de Gaula*», *Revista de Literatura Medieval*. 22, pp. 155-183.
- McKendrick, Melveena (1974). *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*. Cambridge: Cambridge UP.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2013). *Transmisión y difusión de la literatura caballescaca. Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVII)*. Lérida: U. de Lleida.
- Minois, Georges (1989). *History of Old Age: From Antiquity to the Renaissance*, Sarah Hanbury Tenison (trad.). Chicago: U. of Chicago P.
- Molina, Tirso de (1972). *El bandolero*. Barcelona: Austral.
- Moner, Michel (1988). *Cervantès: Deux thèmes majeurs (L'amour. Les Armes et les Lettres)*. Toulouse: U. de Toulouse-Le Mirail, pp. 49-51.
- Montero García, Gema (2015). *Edición y estudio del libro segundo de La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea*. Tesis Doctoral. U. Complutense de Madrid.
- Moreto, Agustín (1978). *El desdén, con el desdén*, Francisco Rico (ed.). Madrid: Castalia.
- Nabokov, Vladimir (1983). *Lectures on Don Quixote*, Fredson Bowers (ed.). Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- Oleza, Joan (2008). «¿Mujeres modernas en el Quijote? Opciones en el Quijote y fuera del Quijote: una galaxia de mujeres», en Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujeres*. Madrid: U. Complutense, pp. 42-68.
- Ortiz Hernán Pupareli, Elami (2010). «Los mil rostros del amor en *Cristalián de España* frente a otros libros de caballeros hispánicos», *Destiempos: Revista de Curiosidad Cultural*. 23, pp. 298-328.
- Pellegrino, Linda y María Coduras Bruna (2013). «La edición de la *Primera y Segunda Parte de Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva», *Historias Fingidas*. 1, pp. 151-157.
- Piluso, Robert V. (1967). *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*. Puebla: Las Américas.
- Platir (1997). María Carmen Marín Pina (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Porqueras Mayo, Alberto (2001). «Claudia Jerónima (*Quijote* II, cap. 60). Celos a través de tradiciones culturales, técnicas pictóricas y emblemáticas», en Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Mallorca: U. de les Illes Balears, pp. 715-722.
- Riquer, Martín de (1989). *Cervantes en Barcelona*. Barcelona: Sirmio.
- Riquer, Martín de (2010). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado.
- Roger, Isabel M. (2016). «Don Quijote y Roque Guinart frente al estilo de vida de los poderosos», *Anales Cervantinos*. 48, pp. 183-201. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2016.007>.
- Sales Dasí, Emilio José (2005). «El humor en la narrativa de Feliciano de Silva. En el camino hacia Cervantes», *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. 7, pp. 115-157.
- Silva, Feliciano de (1551). *La Primera y Segunda Parte de la Cuarta de la Crónica del excellentísimo príncipe don Florisel de Niquea*. Salamanca: Andrés de Portonaris.

- Silva, Feliciano de (1988). *Segunda Celestina*, Consolación Baranda (ed.). Madrid: Cátedra.
- Silva, Feliciano de (2004). *Amadís de Grecia*, Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé (eds.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Suárez Pallasá, Aquilino (2006). «La historia *regum britanniae* de Geoffrey de Monmouth, fuente del *Amadís de Gaula* primitivo. Perspectiva onomástica de la cuestión», en Lilia E. Ferrario de Orduna (ed.), *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*. Kassel: Reichenberger, pp. 11-70.
- Torres i Sans, Xavier (1992). «Les lluites de nyerros i cadells a la Catalunya del segle XVII (1590-1640). Un assaig d'interpretació», *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*. 12, pp. 171-200.
- Vivar, Francisco (2009). *Don Quijote frente a los caballeros de los tiempos modernos*. Salamanca: U. de Salamanca.
- Weber, Alison (1986). «Don Quijote with Roque Guinart: A Case for an Ironic Reading», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 6, pp. 123-140.

Recibido: 2 de mayo de 2019

Aceptado: 3 de julio de 2019