

# Ariosto y Cervantes, el travestismo y su función en relación a la revisión del modelo femenino

**Mariela Rígano**

Universidad Nacional del Sur

...detrás de cada uno de estos productos culturales existe un lenguaje, un código de signos que busca, de manera fundamental, reflejar –y constituir– esa mentalidad a la que sirve.

(GÓMEZ REDONDO, 1998: 9-10)

## 1.- Introducción

Si bien en el resumen al presente trabajo adelantábamos que nuestra propuesta era analizar el empleo y la función del travestismo en el texto *Orlando Furioso* de Ariosto y el *Quijote* de Cervantes a la luz de la revisión del modelo femenino y su función en la estructura social de la época, a los efectos de estudiarlos contrastivamente, a medida que hemos ido desarrollando el trabajo hemos tomado la decisión de centrarnos en el texto de Ariosto, profundizar el análisis y plantear para un desarrollo posterior a esta ponencia la confrontación con Cervantes<sup>1</sup>, dada la riqueza y amplitud del tema.

En relación al marco metodológico, podemos señalar que, si bien se trata de un estudio enmarcado en los estudios de literaturas comparadas, para el análisis también se emplearán herramientas del análisis crítico del discurso (FAIRCLOUGH, 1989) y la sociolingüística crítica (véase RÍGANO, 2006, 2007), dado que pueden resultar iluminadores respecto del estudio ideológico de los textos.

A los efectos de precisar aún más el objeto de estudio que abordaremos en este trabajo, es importante indicar que la función del travestismo en el texto de Ariosto se pondrá en relación con otros temas que consideramos vinculados al mismo, tales como la imagen del andrógino, la sexualidad femenina y la confrontación ser/parecer. Asimismo, en nuestro análisis nos centraremos en el canto XXV del poema en el que se narra el amor entre Fiordespina de España y Bradamante/Ricardetto.

## 2.- Análisis

El canto se abre con el encuentro entre Ricardetto –el hermano gemelo de Bradamante– y Rugero, quien lo confunde con su hermana. El episodio se inicia, entonces, colocando en primer plano la tensión entre ser/parecer, tema central en el mundo caballeresco (véase al respecto RÍGANO, 2006) y también en el texto de Ariosto, recuérdese el episodio del castillo de Atlante. Vemos, entonces, que tempranamente en el canto se plantea la ambigüedad en torno a la imagen de los gemelos Ricardetto/Bradamante, que aparecen desde el principio conformando una coalescencia en la que es difícil distinguir a uno del otro. Por esto mismo, abordaremos el análisis de este canto desde dos perspectivas que resultan complementarias. Por un lado, analizaremos la tensión ser/parecer en relación a los comportamientos femenino y masculino. Por otra parte, estudiaremos la ambigüedad que se plantea en torno a la figura doble Bradamante/Ricardetto en vinculación con el andrógino.

## 2.1.- Tensión ser/parecer

Como señalábamos más arriba, el texto destaca en múltiples oportunidades la escasa diferencia que existe entre los hermanos Bradamante/Ricardetto como vemos en los fragmentos que citamos a continuación:

Contexto: Rugero llega a una corte en el centro de Francia, que Marsilio había conquistado a Carlomagno y, al llegar al centro de la plaza, se encuentra una turba de gente alrededor de la hoguera:

... y vio en su centro al joven, demacrado, a horripilante muerte condenado.

Rugero, en cuanto pudo ver el rostro del joven lagrimoso y abatido, creyó que estaba viendo a Bradamante, porque su parecido era asombroso. Cuanto más lo miraba, con más fuerza y convicción pensaba que era ella:

–O es Bradamante –dijo en sus adentros–, o yo no soy ni nunca fui Rugero. [más adelante, en relación al combate que Rugero emprende contra la turba para liberar al condenado, el texto dice:]

Si algún furor, si alguna fuerza tuvo, si alguna vez mostró su ardor Rugero, aquí los tuvo y los mostró a las claras, pensando que lo hacía por su amada (*Orlando Furioso*, XXV: 8-9 y 16)

Como puede advertirse, el episodio se inicia con la confusión de Rugero respecto de la identidad de Bradamante/Ricardetto, confusión que resulta frecuente incluso entre la familia de los gemelos, tal como vemos abajo. Asimismo, el par tener/mostrar (que aparecen en el anteúltimo verso citado en relación al furor, la fuerza y el ardor de Rugero) ponen de manifiesto la importancia de la tensión ser/parecer dentro del texto.

Contexto: Rugero, sin poner en evidencia la relación con Bradamante, le indica a Ricardetto que cree conocerlo de otra parte y este le revela la similitud con su hermana:

...Quizá se trate de una hermana mía, que ciñe espada y viste de armadura: somos mellizos, y a tal punto símiles, que ni nuestra familia nos distingue. (*Orlando Furioso*, XXV: 22)

Tal como se advierte y hemos señalado arriba, desde los primeros versos del canto se plantea esta coalescencia Ricardetto/Bradamante que nos remite a la figura del andrógino<sup>2</sup>. Esta figura le permite al texto plantear diversas cuestiones en relación a las identidades sexuales y de género y los comportamientos asociados al género femenino y masculino. En este orden de cosas, el texto destaca distintas posibilidades de comportamiento y consecuencias genéricas disímiles.

En tal sentido, conviene señalar que el *Orlando Furioso* condena el engaño en consonancia con otros textos de la época, como se observa en los fragmentos del canto VIII que citamos abajo. El engaño se censura en general pero se hace particular hincapié en el engaño amoroso.

Contexto: el canto VIII se inicia con un comentario del narrador sobre los engaños.

¡Oh cuántas hechiceras y hechiceros que nos rodean sin que lo sepamos, y que mudan su aspecto consiguiendo ser amados por hombres y mujeres!

No lo consiguen invocando espíritus ni por la observación de las estrellas: con fraudes, tretas y simulaciones, ciñen con nudo atroz los corazones. con el anillo mágico de Angélica, o aún mejor, usando el raciocinio, podría contemplarse cualquier rostro sin embozos ni falsos artificios.

Si al que parece bello le quitásemos los afeites, muy feo lo veríamos. tuvo mucha fortuna, pues, Rugero al llevar el anillo y ver los cierto. (*Orlando Furioso*, VIII:1-2)

Otros textos contemporáneos condenan el engaño y, a su vez, distinguen por género las consecuencias que el mismo puede acarrear. Citamos a continuación algunos fragmentos de *El Cortesano* de Castiglione que expone estas ideas en relación a la educación de los comportamientos recomendados en caballeros y damas de la corte. El texto hace mucho hincapié en el comportamiento amoroso:

Contexto: Se están definiendo las características del perfecto cortesano y se señala cuáles son las herramientas a las cuales no debe recurrir un verdadero enamorado,

...yo no querría que nuestro Cortesano se aprovechase contra nadie de engaños ni de ruines mañas, aconsejaría que procurase de llevar a su competidor, no con artes ni con malicias, sino con ganar la voluntad de su dama, sirviéndola y amándola, y procurando de ser muy virtuoso, esforzado, discreto, y bien criado, y, ... trabajando de ser mejor que él... (*El Cortesano*: 394-5)

El texto advierte particularmente a las mujeres y, en relación a este tema, indica:

Contexto: El personaje Julian de Medicis aconseja a la dama que está delineando cómo actuar ante una declaración de amor,

...dóile por consejo que no crea luégo livianamente á los que le dixeren que la aman... así que el arte que yo quiero que tenga esta mi Dama, con quien le dixere amores, ha de ser mostrar con una buena presuncion que tiene por cosa liviana lo que él le dice, y, en fin, no ha de dar a entender luégo que cree ser amada. Y si este caballero que presumiere de servilla llegare a hablalle...con una soberbia grosera, sin tennelle todo el acatamiento que fuere razon, secarse ha de manera con él, ó decille...tales palabras, que él se tenga por entendido, y otro día, por necio que sea, no lo sea tanto que llegue a hablalle desacatamente. Pero si éste que la sirviere fuere discreto y le hablare con buena crianza y mansamente, y áun los amores que le dixere no fueren muy descubiertos... muestre entonces no entendelle, y las palabras que él le dixere échelas á otra cosa, procurando siempre con el juicio y templanza y arte que hemos dicho de sacalle de aquello. Y si los términos fueren tales que ella no pueda disimular, tomallo ha como burlando, ó con una buena llaneza decille ha cueradamente algunas palabras, de las cuales él ni pueda quedar desabrido, ni tampoco con asidero para quedar muy confiado... [más adelante señala la razón por la cual la mujer debe poner tantos reparos en hablar de amor:] la Dama debe estar recatada en sí, y acordarse siempre que con mucho menos peligro pueden los hombres mostrar que están enamorados, que no las mujeres. (*El Cortesano*: 372-374)

Como vemos, el texto plantea en el comportamiento de la dama la tensión ser/parecer, destacando la importancia que adquiere en el comportamiento femenino el segundo de los polos, es decir, el parecer.

En el *Orlando Furioso*, frente al amor y la pasión de Fiordespinga el par Bradamante / Ricardetto actúan de maneras opuestas. Bradamante decide sacar prontamente a la joven de su engaño y le revela su identidad sexual, a fin de terminar con su confusión y su amor. Es interesante advertir, como se observa en la cita de abajo, que la guerrera decide hacerle saber su sexo a fin de cuidar la imagen de la dama española y no incurrir en una descortesía:

Contexto: Fiordespinga le ha declarado su amor a Bradamante, creyéndola un caballero.

Mi hermana, que entendió que aquella dama

se había equivocado, no podía

ayudarle en su cuita, y se vio inmersa

en una situación embarazosa.

«Mejor será (pensaba) que deshaga

esta equivocación que me concierne:

mostrarme quiero cual mujer amable,  
y no cual hombre vil y miserable»  
Y tenía razón, porque sería  
ruindad propia de un hombre hecho de piedra  
que, tratando con tan hermosa dama,  
rebotante de miel y dulce néctar,  
permaneciese hablando solamente  
y con las alas bajas como el cuco.  
Con sabias y benévolas maneras,  
mi hermana explicó al fin que era doncella. (*Orlando Furioso*, XXV: 30-31)

Queremos señalar el contraste entre las palabras de Bradamante, propias del mundo cortés en relación al cuidado de la imagen del otro<sup>3</sup> (que es, al mismo tiempo, preocupación por la propia imagen ... «mostrarme quiero cual mujer amable, y no cual hombre vil y miserable»...), y los dichos de Ricardetto, que implican un enfoque sutilmente más egocéntrico y, en el empleo de la comparación con el cuco, se advierte cierto rebajamiento del comportamiento a través de la insinuación humorística y sexual del comentario.

Por otra parte, Ricardetto recurre al engaño para ganarse el favor de Fiordespina. En relación a esto mismo, es de destacar que Ricardetto señala que elige plagiar la identidad de su hermana a fin de obtener su propio *deleite*.

Contexto: habiendo relatado Bradamante para su familia la historia con Fiordespina y mientras todos dormían, Ricardetto decide tomar las armas y el caballo de su hermana para volver a la corte de Marsilio y ganarse los favores de la princesa haciéndose pasar por su hermana.

Con mi esperanza Amor urde sus nudos  
(porque con otros hilos no podría),  
me hace suyo y me muestra la manera  
de obtener de la dama lo que quiero.  
Resultará muy fácil el engaño,  
pues si todos solían confundirnos  
a mi hermana y mí, de igual manera  
se podrá confundir esta doncella.  
¿Lo hago o no lo hago? En fin, yo creo  
que buscar el deleite es siempre bueno. (*Orlando Furioso*, XXV: 50-51)

Queremos resaltar que Ricardetto parece querer algo muy concreto de la dama, no a la dama (...«obtener de la dama lo que quiero»...) y el empleo de la voz *deleite* nos anuncia de qué es lo que desea concretamente, dado el matiz sexual<sup>4</sup> del vocablo.

Podemos decir, entonces, que el texto advierte –al igual que otros textos contemporáneos, recuérdese lo destacado en los fragmentos de *El Cortesano*– sobre las diferencias entre ser y parecer y, en relación al comportamiento amoroso y sus diferencias en relación al género, parece destacar que el sistema patriarcal se construye sobre esa misma tensión, donde las cosas muchas veces no son lo que parecen y en el que el parecer tiene un peso de mayor importancia que el ser<sup>5</sup>. En relación a esto último, es interesante recordar las palabras de *El Cortesano* en vinculación con el cuidado de la honra femenina:

Contexto: El texto de *El Cortesano* respecto del cuidado de la honra, dice lo siguiente:

Debe también ser muy recelosa que no el hombre en lo que toca a su honra, y tener mayor cautela en no dar ocasión que se pueda decir mal della, y regirse de tal manera que no solamente sea libre de culpa, más áun de sospecha... (*El Cortesano*: 293-4)

En este mismo sentido, el *Orlando Furioso* –entre las motivaciones por las cuales Fiordespina, al llegar a su corte, viste a Bradamante de mujer– destaca en segundo lugar el evitar las habladurías:

Contexto: Al llegar a su corte, Fiordespina hace vestir a Bradamante de forma femenina para que todos supieran que se trataba de una dama:

Imaginaba que el viril aspecto

No le sería de provecho alguno,

Y tampoco quería dar motivo

De habladurías a los maldicientes;

Y lo hizo, además, por si lograba,

Al despojarse del viril ropaje

Y contemplar su verdadero aspecto,

Quitarse aquel error del pensamiento (*Orlando Furioso*, XXV: 41)

## 2.2.- La figura del Andrógino

El empleo de la figura del andrógino, a través de la coalescencia Bradamante<sup>6</sup> / Ricardetto, parece cuestionar en el texto la construcción de género desde las oposiciones binarias irreductibles que plantea el modelo patriarcal (véase en relación a esto mismo BUTLER, 2005).

En relación a las diferencias sexuales y de género durante los siglos XVI y XVII, Greenblatt señala:

...El problema de la diferenciación sexual es entonces de radical importancia, y puede ser rastreado tanto en los textos médicos de la época como en los teológicos. Muy difundida era la opinión de que el individuo era en realidad doble, pues todos los cuerpos contenían los dos elementos, el masculino y el femenino, no habiendo en realidad dos estructuras sexuales radicalmente diferentes sino sólo una; dentro de esta concepción, el individuo y su sexo era entonces la resolución exitosa de la fricción entre los dos elementos en pugna. [En relación a esto, agrega ALZATE] Por esto el 'prodigio' del hermafrodita era tema de extensos tratados, y su versión literaria en el andrógino es de gran interés si queremos examinar la construcción de géneros que el Renacimiento lleva a cabo. (GREENBLATT en ALZATE, 1993: 656)

En el texto que estamos analizando, el intercambio Bradamante / Ricardetto también se da a nivel de la voz narrativa. En un comienzo, tenemos contacto con el relato que Bradamante hace de la situación con Fiordespina a través de la voz de Ricardetto, es decir, mediante un discurso

referido. Mientras que el desenlace de la historia la conocemos de boca de Ricardetto, narrador protagonista de la segunda parte del relato.

En este juego de narradores, el texto parece relatar la historia de una *usurpación* que, al mismo tiempo, es el relato de una *falta*. Ricardetto usurpa la identidad de Bradamante –y también su voz narrativa– y la narración masculina hace hincapié en la falta física de Bradamante (pene) que la torna inútil para concretar los deseos de Fiordespina y, por esto mismo, desenmascara la usurpación de su identidad sexual.

Contexto: Fiordespina y Bradamante, llegadas a la corte de Marsilio, pasan la noche en el mismo lecho.

Aunque durmieron en el mismo lecho,  
fueron muy diferentes sus reposos:  
una duerme y la otra gime y llora,  
sintiendo más ardiente su deseo.  
Y si el sueño tal vez cierra sus ojos,  
es sueño lleno de imaginaciones,  
y cree ver que le concede el cielo  
modificarle a Bradamante el sexo.  
(...) Despierta y tiende al despertar la mano,  
y al fin advierte que su sueño es vano.  
¡Cuántas plegarias, cuántos ruegos hizo  
a su Mahoma y a los dioses todos  
para que con milagro manifiesto  
transformasen el sexo de su amada! (*Orlando Furioso*, XXV: 42-44)

Sin embargo, su relato muestra que Ricardetto necesita usurpar la identidad de Bradamante y, en consecuencia, su identidad caballeresca, dado que carece también de sufama.

En definitiva, si bien Ricardetto porta físicamente el falo del que carece Bradamante, necesita suplantarla porque es su hermana la que posee el falo simbólico (caballo, armas y nombre afamado) del que él –aunque varón– carece.

Contexto: Ricardetto decide hacerse pasar por su hermana para obtener el favor de Fiordespina:

Voy de noche al lugar en que se guardan  
las armas de mi hermana, me las ciño,  
y en su mismo corcel salgo de casa  
sin esperar la luz de la alborada.  
Y de noche me voy (Amor me guía)  
en busca de la bella Fiordespina



(...) Todos erróneamente me tomaron,  
como a ti te ocurrió, por Bradamante,  
porque además vestía la armadura  
y montaba el corcel que le obsequiaron. (*Orlando Furioso*, XXV: 31 y 33)

En este juego de ambigüedades e identidades cambiadas, el texto evidencia la problematización de ciertos temas, tales como el valor ideológico del engaño –como vimos–, y la implicancia y simbología de algunas conductas como el travestismo.

Como se observa, el travestismo en el hombre implica la degradación del personaje, que – en el caso de Ricardetto– ya está simbolizada en el nombre. Ricardetto<sup>7</sup> es el diminutivo de Ricardo, nombre de origen germánico que significa rico y fuerte, poderoso. Podríamos leer allí, entonces, una fuerte ironía en relación a la vida intrascendente como caballero que lleva el gemelo varón. Intrascendencia que, a su vez, se ve acentuada por el renombre de su hermana gemela.

Asimismo, tal como hemos dicho el travestismo en Ricardetto adquiere matices degradantes, mientras que en Bradamante implica la ampliación de posibilidades del personaje tanto en movilidad como en la adquisición de renombre y fama. Este sentido inverso degradación/exaltación en los gemelos, concuerda con la finalidad que motiva en cada uno de ellos el empleo del travestismo. Mientras que Bradamante<sup>8</sup> toma el atuendo masculino para ir en busca de su amado Rugero, lo que implica un grado mayor de sublimación y –en algún punto– motivos más altos y espirituales, Ricardetto recurre al travestismo para consumir sus deseos sexuales sobre Fiordespina, lo que supone un grado menor de sublimación y motivaciones más bajas y carnales.

Esta degradación del personaje se percibe también en las conductas (engaño / travestismo) y se afirma en el castigo: la hoguera.

En relación a esto último, la lectura del texto silencia el motivo del castigo. Ricardetto señala que es castigado por Marsilio, al ser anoticiado de la relación que el gemelo guardaba con Fiordespina. Pero nada se aclara respecto de cuál es el contenido de esa revelación:

Contexto: Ricardetto narra el final de su historia con Fiordespina:

Todo quedó en secreto entre nosotros  
y duró nuestro gozo varios meses  
pero hubo por fin quien se dio cuenta  
y, para mi desgracia, el rey lo supo.  
Tú que me libraste de la turba  
cuando en la plaza estaba por quemarme,  
deducirás el fin de este suceso,  
pero bien sabe Dios cuánto padezco. (*Orlando Furioso*, XXV– 70)

Conviene interrogarse, entonces, qué se castiga: ¿la relación amorosa entre la joven princesa y el caballero sin finalidad matrimonial? o ¿la relación amorosa entre dos mujeres?

El modo de ejecución del castigo podría arrojar alguna luz al respecto. Por una parte, sabemos y, tal como puede advertirse en el fragmento citado arriba, que la corte había confundido a Ricardetto con Bradamante al igual que Fiordespina. De hecho, el relato lúdico y homoerótico de Ricardetto sobre su llegada a la corte y la escena de travestismo ha sido estudiado por otros autores, al respecto puede consultarse DENZEL (2009).

Tal como se advierte, la pareja había decidido guardar en secreto la transformación sexual de Bradamante y, por otra parte, el castigo en la hoguera se reservaba en la época para punir el pecado de sodomía, tal como indican autores como GARZA CARVAJAL (2002), MOTT (2010), entre otros. En razón a esto mismo, podríamos suponer que el texto parece castigar las relaciones lésbicas entre la princesa y la dama guerrera.

Sin embargo, conviene resaltar que, tal como atestiguan los documentos de la época, rara vez se castigaba la sodomía entre mujeres con penas capitales (véase al respecto POZO RUIZ, [http://personal.us.es/alporu/histsevilla/homosexualidad\\_sodomia.htm](http://personal.us.es/alporu/histsevilla/homosexualidad_sodomia.htm)).

Por todo esto, podríamos preguntarnos si el texto no estaría castigando la distancia entre ser y parecer en esta historia.

Asimismo, nada se dice de lo ocurrido con Fiordespina. Se silencia si ha existido o no castigo sobre la princesa y, al mismo tiempo, el texto deja en la ambigüedad el deseo de la joven. El deseo de Fiordespina varía y se retuerce al ritmo de los cambios de identidad de la coalescencia Bradamante / Ricardetto y, en consecuencia, nunca terminamos de saber si desea a una mujer vestida de varón, a una mujer o a un varón vestido de mujer.

En relación a esto último, deseamos señalar –aunque dejaremos su profundización para otro trabajo– que el retorno a la heteronormatividad de Fiordespina se produce en un ámbito cerrado que se configura contextualmente como un espacio quimérico, de ensueño. En efecto, la misma Fiordespina, al comprobar el cambio sexual operado mágicamente en Bradamante luego del encuentro con la ninfa, exclama: «Haz, Dios mío..., si es un sueño, / que en este sueño esté siempre durmiendo» (*Orlando Furioso*, XXV: 67). Podríamos pensar que en ese contexto onírico la coalescencia Bradamante / Ricardetto es el andrógino y la realización del deseo de Fiordespina no es necesariamente el retorno a la heteronormatividad y, rompiendo con la interpretación binaria, plantear que el texto deja ese espacio abierto al bisexualismo de la figura mítica como el reverso simbólico de nuestra sexualidad, donde una de las dos inclinaciones se reprime. Asimismo, el espacio onírico habitado por el andrógino podría simbolizar el terreno de debate abierto sobre las diferencias sexuales, las identidades de género y los roles sociales normativizados para hombres y mujeres dentro de los discursos sobre sexo y género<sup>9</sup> de la época.

Para concluir este apartado, queremos hacer algunas puntualizaciones respecto del travestismo femenino<sup>10</sup> en el *Orlando Furioso*. La figura de la dama vestida de caballero simboliza los cuestionamientos e interrogantes que la época se formulaba sobre el rol social de la mujer.

El travestismo le permite al personaje femenino franquear barreras sociales y espaciales y le aporta una movilidad –en ambos sentidos– que la mujer de la época desconocía. En relación a esto mismo, es de destacar que existieron casos reales como los de la Monja Alférez (Catalina Erauso) que, bajo una identidad masculina, ampliaron sus horizontes sociales y las fronteras del ámbito cerrado en el que se confinaba a las mujeres.

Dejaremos este tema para otro trabajo, aunque queremos dejar señalado que el relato en torno a Bradamante construye un discurso que refuerza el discurso dominante de la época en relación a la mujer, ya que para movilizarse la mujer debe usurpar una identidad masculina. En el caso de Bradamante, la recuperación de su identidad femenina significa –en el canto XXV– la pérdida de la voz narrativa y la desaparición de la historia (suplantada por su gemelo masculino) y –en la historia general– el cumplimiento del rol preestablecido desde el modelo patriarcal, es decir, la piedra angular de la familia del Este.

### 3.- Conclusión

En relación a la tensión ser/parecer que hemos analizado en primer término queremos indicar que en el sistema que estamos describiendo pesa más el parecer, es decir la valoración externa sobre los propios actos y, en consonancia con ello, algunas voces destacan el valor de la mirada, tales como mostrar, mirar, parecer, distinguir.

Por otra parte, el texto –en consonancia con otros contemporáneos– censura el engaño. Esta voz –junto a otras, tales como arte (fingida), simulación, mentira, traza, ficción, con las que conforma una red asociativa– aparece connotada negativamente.



En la segunda parte de este trabajo, hemos analizado esta misma tensión en función de la coalescencia Bradamante/Ricardetto, a la que hemos interpretado como una representación textual de la figura del andrógino, de gran interés para la época.

Esta coalescencia incluye un pasaje de travestismo masculino y se enmarca, a su vez, en la fase de la historia de Bradamante en la que ella desarrolla su aventura caballeresca travestida de caballero.

Tal como hemos señalado a lo largo del segundo apartado, el relato del travestismo conlleva la narración de una usurpación, la usurpación de una identidad sexual –en el caso de Bradamante–, de una identidad individual y sexual (la de Ricardetto), la usurpación del falo simbólico en el caso de Ricardetto y la narración de una falta (del falo físico en el caso de Bradamante, del renombre en el caso de Ricardetto).

En conclusión, los silencios y las ambigüedades surcan el canto que hemos estudiado y parecen replicar en el entramado textual los interrogantes y las inseguridades que la época tenía respecto de la sexualidad femenina y el rol social de la mujer.

## Fuente

~ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, edición y trad. de José María Micó, Espasa Calpe, Madrid, 2005.

## Bibliografía

~ALZATE, Carolina, «¿Voz subversiva o represiva? El andrógino como rito de transición» 1993, en [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH\\_48\\_003\\_174\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_003_174_0.pdf), consultado en junio 2011.

~BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, préface d'Éric Fassin, Paris, La Découverte, 2005.

~DENZEL, Valentina Irena, « Bradamante et Fleurdépine. L'amour impossible du Roland furieux (1532) », Genre, sexualité & société [En ligne] , n° 2, Automne 2009, mis en ligne le 13 décembre, <http://gss.revues.org/index1273.html>, consultado en junio de 2011.

~GARZA CARVAJAL, Federico, *Quemando mariposas: sodomía e imperio en Andalucía y México, siglos XVI-XVII*, Laertes, Barcelona, 2002.

~LIBIS, Jean, *El mito del andrógino*, Ediciones Siruela, París, 1980.

~MOTT, Luiz, «Del malo pecado al pecado intrínsecamente malo: La radicalización fundamentalista de la homofobia católica desde los tiempos de la Inquisición hasta Benedicto XVI», en <http://www.scielo.br/pdf/his/v29n1/02.pdf>, consultado en julio 2011.

~POZO RUIZ, Alfonso, «La homosexualidad o sodomía en la Sevilla del siglo XVI», [http://personal.us.es/alporu/histsevilla/homosexualidad\\_sodomia.htm](http://personal.us.es/alporu/histsevilla/homosexualidad_sodomia.htm), consultado en julio 2011.

~RIGANO, Mariela E., *Cortesía, ideología y grupos de poder. Análisis sociolingüístico del estilo cortés en el español peninsular (siglos XII a XVII)*, Bahía Blanca, EdiUns, 2006.

## Notas

<sup>1</sup> En relación a estas dos obras, es importante aclarar que, si bien existe una extensa discusión sobre la presencia o no de Ariosto en el *Quijote* de Cervantes (véase al respecto por ejemplo [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih\\_12\\_2\\_035.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_2_035.pdf)), no es –aún a posteriori– el objetivo de esta ponencia adentrarnos en esta discusión ni acometer un estudio intertextual entre ambos textos.

<sup>2</sup> Dejaremos para otro trabajo la discusión sobre nociones como mito, arquetipo, etc. que se vinculan a la noción de andrógino.

<sup>3</sup> Respecto de los comportamientos cortesés y el enfoque altro y egocéntrico, véase RIGANO, 2006.

<sup>4</sup> *Diletti* proviene de delecto, are que significaba deleitar, agradar y derivó en placer alrededor del año 1220. El significado aparece asociado al placer sensual, particularmente al clima y al goce del cuerpo.

<sup>5</sup> Carolina ALZATE en un interesante trabajo sobre la figura del andrógino en las novelas pastoriles españolas señala que este puede leerse como un rito de paso donde la confusión de géneros finalmente se resuelve. El rito de paso del que comenzamos hablando se construye entonces como el tránsito del «mundo femenino» o que se define como tal, al «mundo masculino» patriarcal, en donde hay que saber que las palabras significan muchas cosas, porque sólo a través del engaño se sobrevive (como aprendió el Lazarillo) (1993: 662)

<sup>6</sup> La misma figura de Bradamante, sin la coparticipación del gemelo, remite por sí misma a la figura del andrógino en su relación con las Amazonas. Esta referencia será desarrollada en futuros trabajos.

<sup>7</sup> Riccardo o Ricciardo cuyo diminutivo en italiano se construye mediante el empleo del sufijo -etto.

<sup>8</sup> Es de destacar que al exponer la motivación del travestismo de Bradamante, Ricardetto señala que su hermana siguiendo el modelo de las amazonas va «en busca de la gloria de las armas» (*Orlando Furioso*, XXV: 32)

<sup>9</sup> Conviene señalar que la sociedad de la época no discutía estos temas bajo la luz de estos conceptos ni mediante el empleo de estas diferencias léxicas como reflejo de divergencias conceptuales. Retomaremos estos aspectos en un trabajo más amplio.

<sup>10</sup> No será tema de este trabajo, pero deseamos indicar que el travestismo femenino parecería ser la concreción al extremo de la metáfora que subyace al modelo cortesano amoroso. Tal como hemos indicado en otros trabajos, las relaciones amorosas se modelaron a la luz de las relaciones vasalláticas, donde metafóricamente la dama ocupaba el lugar del señor y el enamorado asumía el rol del vasallo en el léxico y los gestos que representaba su servicio de amor (véase RÍGANO, 2006).