

El triple duelo en *La Poncella de Francia*

Vanessa Sánchez Valat
(Université de Toulouse le Mirail)

RESUMEN

La heroína de *La Poncella de Francia*, obra caballeresca del siglo xv, es presentada con la función y los atributos guerreros propios del varón. Esta representación, en apariencia novedosa y transgresora, toma como punto de partida una tradición histórica, literaria y social existente. La originalidad del personaje recae en su prestación guerrera en “El triple duelo”. Dicho episodio, que describe a la doncella protagonista en la liza de manera verosímil, constituye una representación sin precedentes de la práctica caballeresca femenina en este ámbito.

PALABRAS CLAVE

La Poncella de Francia, Juana de Arco, caballería, torneos.

ABSTRACT

The heroine of *La Poncella de Francia* – chivalric book of the 15th century – is depicted with typical manly features and function. This representation, which first seems to innovate and transgress, starts with an existing historical, literary and social tradition. The character’s singularity finally appears in her warrior performance in “The triple duel”. This episode describes the character actions in the tournament field with credibility, and is an unprecedented representation of the female chivalry in this sphere.

KEYWORDS

La Poncella de Francia, Joan of Arc, chivalry, tournaments.

Una cançó vull cantar, no hi ha molt que n'és dictada,
 d'una minyona que hi ha que prop del mar s'és criada;
 les parets són vora el mar, les muralles toquen l'aigua.
 S'és vestida de paisà i per soldat senta plaça.
 Tot just hi ha un mes que hi és, que l'han feta cap d'esquadra,
 l'han fet tinent coronel, governador de l'armada.
 "La jove guerrera" (*Romancer català*)

En el siglo xv, siguiendo la tradición de las centurias precedentes, las jóvenes doncellas sólo tenían dos opciones para integrar la sociedad patriarcal. La primera era mantener la virginidad y quedarse fuera del sistema tradicional para abrazar la vida religiosa, cosa que la Iglesia consideraba moralmente superior. La segunda opción consistía en aceptar las reglas del sistema tradicional, es decir, consentir un matrimonio establecido según los intereses de la familia, obedecer al marido impuesto y cumplir con la obligación reproductora para asegurar el linaje. Por sistema tradicional se hace referencia al modelo de conducta establecido por la Iglesia para asegurar el control de la mujer laica, a la que se consideraba abocada naturalmente a la lujuria (Vecchio, 2002). Todas aquellas mujeres que no abrazaban la vida religiosa ni aceptaban las reglas del matrimonio impuesto por la familia se consideraban mujeres no honradas y eran excluidas de la sociedad. Se veían obligadas a ejercer los oficios más viles para subsistir y siquiera la legislación medieval las protegía (Segura Graíño, 1986).

A continuación, se analizará un personaje femenino que no sigue con el esquema tradicional de la sociedad medieval. Poncella, que así es como se llama la protagonista de la historia castellana de Juana de Arco, *La Poncella de Francia*,¹ esbozará el modelo de una doncella muy aferrada a la virginidad, que no acata la vida religiosa sino que asimila la función guerrera propia del varón.² Comentaremos en primer lugar las posibles fuentes que inspiraron al autor para la construcción de su personaje. A continuación, su papel como luchadora dentro del episodio del triple duelo, que da título a nuestro trabajo. Seguidamente, su representación andrógina y su función, que sobrepasa los atributos femeninos tradicionales, acercándola a la representación coetánea de la reina propietaria, Isabel I la Católica.³

La construcción del personaje

La inspiración histórica: Juana de Arco y las mujeres en guerra

El personaje protagonista de *La Poncella de Francia* se inspira directamente en la figura histórica de Juana de Arco. El autor, Juan de Gamboa, debió de obtener información histórica de la emblemática joven durante sus estancias en Francia en calidad de embajador de los Reyes Católicos. Lo más probable es que el diplomático castellano no se hubiera atrevido nunca a representar la

1. Seguiremos la edición de Campo e Infantes (2006), que citaremos siempre simplificada como *La Poncella*.

2. Su calidad de doncella virginal viene a ser representada por el nombre "Poncella", que es una traducción del vocablo francés *pucelle*, 'virgen', y que evoca fonéticamente el término "doncella" que se corresponde con el sinónimo castellano. Véase la edición y traducción de la obra, *La Pucelle de France*, en García (2007).

3. Una "reina propietaria", es decir, "una reina con derecho propio y no por matrimonio" (Aram, 2005: 595).

historia de su joven guerrera, de no haber sido por los hechos históricos acaecidos en el reino galo y por el contexto histórico castellano de la subida al trono de Isabel I de Castilla:

La Pucelle est donc, avant tout [...] un personnage de papier; il n'en reste pas moins que cette figure littéraire n'a pu exister et, en fin de compte, n'a de signification véritable, que parce qu'elle fut précédée par l'historique Pucelle de Dómremy. (Garcia, 2007: 264)

El autor no sólo se inspiró en los acontecimientos franceses para crear su personaje de la doncella de Orleans, sino que calcó buena parte de la realidad de principios del siglo XV para construir el esqueleto argumental de su narración. Sin embargo, como una breve sinopsis permitirá evidenciar, las coincidencias concretas con esa realidad histórica son numerosas a nivel superficial, pero el desarrollo del contenido de los capítulos se aleja considerablemente de la historia.

El suceso desencadenante de la trama es el asesinato del duque de Orleans. La venganza de los partidarios del mismo se traduce en el asesinato del comanditario del crimen, el duque de Borgoña. Los borgoñones culpan del homicidio al Delfín, futuro Carlos VII, y se alían con los ingleses para ocupar Francia y arrebatarle el reino. Entonces, una providencial pastora acude a la corte del Delfín —llamado Rey en la obra—, asegurando su victoria y la recuperación del reino. Una vez obtenida la confianza del monarca, vestida como varón, la doncella emprende la tarea de liberar la Francia invadida, reunificar el reino y alzar al Delfín como rey legítimo.

Como confirma Michel Garcia, la identidad del personaje se construye indiscutiblemente a partir de la histórica Juana de Arco (2007: 264-284). Sin embargo, su representación literaria absorbe la sustancia de otros modelos femeninos —y masculinos— históricos, literarios y mitológicos. Para la construcción del personaje de Poncella es lógico que el autor tuviera un buen conocimiento del papel de la mujer en el contexto bélico feudal. La actuación femenina en la guerra es importante a la hora de caracterizar y desmarcar al personaje del resto de representaciones tradicionales, teniendo en cuenta la finalidad de la heroína. El autor, antes que nada, quiere presentar un modelo emblemático y que se pueda elevar a los niveles exigentes de una futura lectura a cargo de la poderosa reina propietaria a la que dedica la obra.

Para la construcción de la modélica guerrera se tiene en cuenta el que la mujer noble se interesa por la guerra y que su participación es activa en dicho contexto, aunque normalmente nunca interviniera directamente en los combates y se ocupara básicamente de la retaguardia y de los asuntos externos relacionados con la logística. Como dice Reyna Pastor:

Las acciones concretas de las reinas y de otras mujeres nobles en la guerra feudal quedan demostradas y se podrían multiplicar los ejemplos y noticias. También queda demostrado que estas mujeres no sólo intervinieron pasivamente o defensivamente, como se ha dicho, sino activamente, tanto en la planificación de la guerra feudal como en acciones militares de batallas, escaramuzas, sitios a fortalezas y villas, etc. Asimismo realizaron tareas de retaguardia: abastecimiento de las tropas, envíos de pertrechos y animales de guerra, recaudación de riquezas para pagar a las milicias así como reclutamientos, a veces realizados personalmente. (Pastor, 2003: 64)

Los cometidos bélicos femeninos, tal y como ilustra la cita, eran muy importantes y variados. Sólo faltaría, si cabe, ver a la mujer luchando en el campo de batalla junto al varón, tal y como ocurre con el caso de *La Poncella*. Para la construcción del personaje de Poncella, que se desmarca de

los precedentes históricos —Juana de Arco sólo fue porta-estandarte—, el autor consideró también los precedentes literarios.⁴ Así lo demuestran las numerosas coincidencias.

La inspiración literaria: el romance de la doncella guerrera, la recepción cortés de las amazonas y la virgo bellatrix

Dentro del substrato guerrero femenino literario destaca el personaje tradicional de la doncella guerrera, con la que la heroína de Gamboa comparte algunas similitudes. La doncella guerrera es la protagonista de un romance castellano, que por circunstancias concretas se ve obligada a revestir los hábitos del caballero y encubriendo su propio sexo practica accidentalmente la caballería (Marín Pina, 1989: 82). En *La Poncella*, sin embargo, aunque la joven se viste de caballero, su afán no es el de ocultar su sexo, sino el de armarse y estar protegida para el combate. Su práctica empieza de manera fortuita, como una misión providencial, pero acabará siendo permanente,⁵ e incluso los capítulos finales muestran a Poncella aprendiendo los grandes hechos de armas pasados, deseosa de perseverar en el oficio guerrero. A diferencia de lo que sucede en *La Poncella*, en el romance tradicional de la doncella guerrera, el aspecto amoroso es importante: por divergentes que sean algunas versiones, en todas —en el patrón argumental fijo del romance— la muchacha toma las armas para defender al padre, carente del apoyo de hijos varones, pero el relato termina indefectiblemente con el matrimonio de los dos jóvenes protagonistas (Delpech, 1981: 29). El aspecto amoroso y el matrimonio no son, sin embargo, objetivos en ningún momento de la guerrera francesa histórica, que no desea sino mantener a toda costa su virginidad.

En el propio texto aparecen un par de referencias de procedencia literaria a la figura de la mítica amazona, con la que el narrador identifica en dos ocasiones a la protagonista: para recalcar su destreza a caballo en la primera comparación y por su físico andrógino en la segunda.⁶ En la época de escritura del embajador, la amazona es un mito que ha pasado por el filtro del tratamiento cortés y que ha heredado, pero también modificado ciertas costumbres características de la leyenda clásica, como el matrimonio de visita, la selección de los descendientes, la cauterización del seno, etc. (Muñoz Fernández, 2003: 120). La adaptación de la figura de las amazonas en los *romans de Eneas*, de *Troie* y de *Alexandre* ha humanizado y feminizado el mito, conduciendo a “la constitución de un tipo femenino ejemplar y original del que se destacaban las cualidades de fortaleza, belleza y castidad”. Un tipo de amazona que cohabita con el tópico, heredado desde la Antigüedad, de “mujer varonil que renuncia a su identidad sexual para tratar de aproximarse a la formulación primera y perfecta del caballero guerrero” (Muñoz Fernández, 2003: 116).

Poncella se relaciona directamente con la amazona de la literatura del siglo XII por su fortaleza innata y por su castidad. La representación física de la heroína de Gamboa es más bien andrógina y se aleja así de la belleza —aunque no de la feminidad— con que son retratadas las amazonas en la literatura cortés. Y, sin embargo, la función modélica de Poncella hace que el autor relacione

4. “Juana llevaba el estandarte cuando atacaba a los adversarios para evitar matar; repetidas veces dijo que jamás había matado a persona alguna” (Muñoz Fernández, 2003: 125).

5. El sentido mesiánico es anunciado desde el primer capítulo: “Comiença la destrucción de Francia a cuyo remedio fue casi la Poncella del cielo venida” (*La Poncella*, p. 16). Véase, para la comparación con el personaje histórico de Juana de Arco, Deyermond (2010).

6. “Y la Poncella aquella era la tercera vez que a cavallo se avía fallado, cosas muy famosas y de amazona fizo” (*La Poncella*, p. 123). “Aunque no más de sola la figura pintada vi, como a amazona y no como a muger d’este tiempo la miré” (*La Poncella*, p. 145). Para la figura de la amazona clásica, véase Cassagnes-Brouquet (2004).

más íntimamente su heroína con la figura reelaborada y adaptada de la amazona, más acorde con su pretensión ejemplar.

Tal y como apunta Marín Pina, la conjunción literaria de la doncella guerrera y de la amazona configura el personaje de la *virgo bellatrix* de los libros de caballerías del siglo XVI. La confluencia de los elementos de las dos tradiciones es anterior y diferente en *La Poncella* y por este motivo se aleja del modelo de las *virgo bellatrix*:

Todas ellas son mujeres que en un momento de su vida por motivaciones diversas, generalmente amorosas, abandonan su flaca condición y con arrojo y valentía varonil afrontan una necesidad. Estas cualidades viriles, de las que ya hacían gala sistemáticamente las Amazonas, se refuerzan ahora con la ayuda del disfraz femenino, elemento básico sobre el que se articula esta nueva variante de la *virgo bellatrix*. (Marín Pina, 1989: 92)

El motivo providencial que mueve a la joven francesa, su misión redentora y el uso del hábito de caballero por su utilidad guerrera, y no como disfraz, son las diferencias principales entre el personaje de la novela castellana y las variantes de *virgo bellatrix* del siglo XVI.

No obstante, comparten una característica esencial: “su espíritu varonil y sus inclinaciones guerreras no están reñidas con sus atributos femeninos” (Marín Pina, 1989: 84). Así lo demuestra, por una parte, su implicación en el combate, más propia del varón que de una dama y, por otra, la descripción física que se hace de ella. Si bien esta última se caracteriza por el énfasis en sus rasgos andróginos, destaca decididamente su feminidad al mantener en primer plano un rasgo delicado y propiamente femenino, el cabello:

Los cabellos muy largos y ruvios, con los cuales ella hacía diversos tocados; e en las batallas los traía fuera de las armas, aunque le era assaz peligro. (*La Poncella*, p. 144)

Así, a pesar del peligro que supone, la heroína reivindica esa feminidad mientras desempeña sus funciones guerreras. Su cabellera simboliza de este modo su parte femenina y sus inclinaciones guerreras. La descripción física del personaje conjuga características de la histórica Poncella con otros tipos imaginados, puesto que su melena rubia es desde luego inventada.⁷

El estatus social: ¿es Poncella un caballero?

A medio camino entre el plano histórico y el literario, Poncella se trata de asimilar —y su “espíritu varonil” así lo corrobora— a la figura del caballero. Por la función caballeresca que desempeña a lo largo del relato, Lobato Osorio la caracteriza como caballero *sui generis*, restándole importancia al uso de componentes femeninos en su representación:

La protagonista, entonces, no se disfraza de caballero, como podría ocurrir con las doncellas guerreras, y tampoco ha nacido ni ha sido educada como guerrera amazona, es decir, no cumple con ninguna de las características de la *virgo bellatrix*. (Lobato Osorio, 2009: 63)

Sin embargo, parece contradecirse, cuando afirma a continuación: “Al recibir los rasgos esenciales del caballero, la doncella pierde su condición femenina [...], el personaje no tiene rasgos femeninos ni delicados, conjunción que sí tendrían las *virgo bellatrix*” (Lobato Osorio, 2009: 62). Y anteriormente había aducido que estos rasgos femeninos no trataban de ser ocultados, ya que

7. La histórica Juana tenía el pelo corto y oscuro, dato que se deduce por un cabello incrustado en el lacre del sello de una carta que fue presionada por su dedo (*La Poncella*, p. 144).

“dan una apariencia inofensiva y confiable que le ayudará a conseguir sus objetivos bélicos” (Lobato Osorio, 2009: 59).

Es conveniente insistir en que en ningún momento la joven pierde su condición femenina, aunque buen número de páginas la representen actuando como un caballero. La muchacha, de rasgos físicos andróginos, sigue una línea de conducta a medio camino entre ambos sexos, que no se corresponde con la actitud caballeresca. Su correspondencia genérica con la figura del caballero no es posible por varias razones. El reto por parte del Delfín, quien quiere probar la fortaleza de la joven, es interpretado por Lobato como una ceremonia de vasallaje que confirmaría su estatus de caballero:

E luego quiso el Rey provar las fuerças d’ella por saber si la flaqueza de las mugeres era en ésta según en otras suele ser. [...] El Rey, viéndola en todas las cosas sobrar en fuerça demasiada a todos los de su casa, los braços abiertos se va para ella y, como a persona del cielo venida, muchas vezes la abraça. (*La Poncella*, p. 109)

Gracias a la prueba, el rey se percató que la doncella posee una fortaleza innata fuera de lo común, similar a la de una amazona, pero probablemente inspirada por su misión divina. La joven consigue derribar a todos sus hombres sin entrenamiento previo. El rey, sorprendido, percatándose de su naturaleza providencial, reconoce su excepcionalidad y la abraza (la acoge). A partir de la superación de esta prueba Poncella se comportará cual vasalla del rey, revestida de las mismas funciones que el resto de sus caballeros. El argumento de la prueba de vasallaje es el que puede ser considerado como más pertinente —entre los aducidos por Lobato Osorio (2009: 62)— para caracterizar a la heroína como un verdadero caballero. Sin embargo, aunque se pueda asimilar externamente a un acto de vasallaje, su superación se debe a la naturaleza divina de su papel en un momento histórico particular. La función del episodio, dentro de la narración, no es la de reflejar una ceremonia de investidura tácita, sino la de presentar una prueba incontestable al monarca de que ella es la elegida.

La pertenencia al *ordo* caballeresco pasa por una serie de rituales y ceremonias que marcan la incorporación del nuevo miembro al grupo (Rodríguez Velasco 2009: 28). En el caso de Poncella, no se produce la incorporación a la jerarquía estamental, y así lo demuestra el duque de Saboya, quien arguye, para no tener que enfrentarse a ella, que no cumple con el requisito social: “no era del tal estado ni linaje” (*La Poncella*, p. 132). La cita pone en evidencia que Poncella no forma parte de la casta caballeresca: ni la legitima su linaje, ni ha recibido la formación necesaria y ni siquiera ha tenido lugar la ceremonia de transición al estatus caballeresco. El último capítulo, en que la joven se dedica a su formación, no puede ser gratuito; al contrario, demuestra lo imprescindible de esa formación. La educación caballeresca es un elemento importante que ocupa el principio de la mayoría de novelas caballerescas. Por tanto, aunque posea una funciones similares al resto de caballeros del séquito real, se vista como ellos y luche con sus mismas armas, no puede ser considerada genéricamente como un caballero.

La asimilación de la muchacha con la figura del caballero se produce por la naturaleza misma de su misión providencial, que es de carácter militar. Sin embargo su estatus sigue siendo el de *vilain*. Efectiva y metafóricamente desempeña la función de pastora, una guía enviada por la divinidad para prestar ayuda al pueblo.⁸ El revestimiento como caballero es una estrategia para llevar a cabo su cometido divino: guiar a los defensores del pueblo, a los verdaderos *milites*, para vencer al enemigo.

8. Según Michel García: “L’auteur fait de son héroïne une bergère [...] Il ne lui fait pourtant pas un sort excessif, dans la mesure où il ne l’exploite pas au-delà de la mention qu’il en fait au début du roman. Mais la référence était suffisamment parlante pour un public

La diosa guerrera Atenea

Para finalizar, presento una hipótesis de modelo femenino mitológico suplementario como otra posible fuente de inspiración para la figura de Poncella: la representación de la diosa Atenea.

Atenea simboliza la guerra táctica y legítima, en oposición a su hermanastro, el dios de la guerra Ares, o su equivalente romano Marte, quienes materializan la gratuidad de la violencia y el descontrol. Poncella se encargará de organizar una guerra para la recuperación del territorio francés en manos del enemigo y, por tanto, una guerra legítima frente al invasor. En varias ocasiones, la inferioridad numérica por parte de las tropas francesas será equilibrada gracias a las tácticas militares de la joven guerrera.⁹ Poncella, al igual que Atenea, lleva a cabo una guerra técnica y justa. Siguiendo con la comparación, la diosa Atenea, junto a las demás deidades femeninas del Panteón, es sinónimo de la eficacia guerrera femenina. En la *Ilíada*, Atenea, Hera, Artemis, Leto y Afrodita logran poner punto final a la guerra de Troya. En el caso de Poncella, su capacidad militar es equivalente e incluso superior a las de un varón. La diosa Atenea, al igual que sucede con la joven guerrera, es “indisociable de su perpetua condición virginal, ya que, renunciando al matrimonio puede instalarse en el ámbito masculino de la lucha” (Iriarte, 2003: 20).

Ambas son, además, la representación de una sociedad. Atenea, esculpida en la cumbre de la Acrópolis de Atenas, simbolizaba el carácter invencible de la ciudad de la democracia que ella misma había defendido contra las bárbaras amazonas (Iriarte, 2003: 21). Poncella, por su parte, es símbolo de la sociedad francesa —recordemos su origen social— que lucha contra el invasor inglés para unificar el reino e instaurar a su legítimo rey. Por este motivo ambas consiguen un total apoyo ciudadano.¹⁰

Las dos guerreras se caracterizan de manera andrógina, es decir, de manera no decididamente femenina. La Atenea de Fidias “conjugaba una serie de imágenes clave en la construcción griega de la femineidad con los símbolos directamente viriles de la lanza y la serpiente esculpida junto a ella (Iriarte, 2003: 30). Tal y como se verá en su representación dentro del espectáculo caballeresco, la descripción física de la Poncella castellana se constituye por una suma de características femeninas y masculinas que la acercan a la representación de la diosa griega.

En conclusión, podríamos sintetizar diciendo que la figura Poncella se construye a partir de una reelaboración caballeresca de la figura histórica de Juana de Arco. Su representación se inspira en el propio contexto histórico y en los arquetipos femeninos guerreros de la literatura castellana, por una parte. Concretamente en los de la doncella guerrera (la protagonista de la famosa balada) y en los que proporciona una lectura cortesana de la mitológica amazona, cuya refundición inspiraría las *virgo bellatrix* de los libros de caballerías del siglo XVI. Por otra, parece

de l'époque, aussi bien français que castillan, sans qu'il fût besoin d'y insister outre mesure. Le métier de berger convient à une jeune fille, peu apte aux dures tâches de la culture. De plus, il la prédispose à un certain recueillement, né de l'isolement et de la marginalité. [...] Son isolement favorise aussi une certaine exaltation, propice au dialogue avec des forces supra-terrestres, Dieu et ses saints. [...] L'auteur s'appuie ici sur un lieu commun littéraire hérité de l'Antiquité” (García, 2007: 265-267).

9. Por ejemplo, la Poncella en Touraine (“Torayna”), con setenta mil combatientes de su parte, frente a ciento cincuenta mil ingleses, logra levantar el cerco gracias a una estrategia militar que compensará la inferioridad numérica: “Y ante que amaneciese [...] mandó todos aquellos peones, que cada uno d'ellos cortasse un palo de gordor de un braço, [...] que los fincassen, todo a través de un valle, y de anchura de un tiro de piedra, y dos tiros de ballesta en largo, y altos del suelo que llegassen a los pechos de los cavallos [...] y agudas las puntas” (*La Poncella*, p. 156).

10. Cuando la joven doncella de Francia es capturada por el enemigo: “Tornáronse todos los pueblos a Dios con grandes procesiones y ayunos y penitencias, porque Nuestro Señor sacasse a la Poncella de prisiones” (*La Poncella*, p. 148).

beber de la literatura clásica, por las muchas similitudes que comparte con la andrógina diosa Atenea, defensora y soberana de la ciudad de Atenas. La protagonista de *La Poncella de Francia* no se constituye como un calco exacto de ningún arquetipo femenino —ni masculino— militar anterior, sino que se configura como un modelo único y singular, como un personaje femenino que, independiente del varón, protagonizará un episodio caballeresco desde el interior de las lizas.

El episodio del triple duelo

Función y organización del espectáculo caballeresco guerrero

El episodio caballeresco que servirá para perfilar e ilustrar a Poncella como luchadora es el único de este tipo en toda la obra. Michel Garcia lo ha titulado “Le triple duel”, en alusión a su naturaleza (2003: 84). El combate caballeresco, motivado por el odio y las discrepancias entre los lidiadores, se negociaba de manera epistolar y se podía llevar a cabo de manera o bien clandestina o bien legal. El triple duelo, como combate, es un espectáculo caballeresco a ultranza (es decir, a muerte), público y oficial.¹¹

El capítulo en cuestión se sitúa tras el encuentro de Poncella con el rey, una vez que la joven ya es conocida por todos gracias a sus primeras acciones y que los aliados del rey, que no se atrevían a prestarle ayuda, vuelven a luchar junto a él. El incumplimiento de la palabra del duque de Saboya, que había prometido su ayuda al monarca, es el motivo por el que se desencadena el desafío. Por esta razón, la heroína le transmite un cartel de desafío y se inicia una correspondencia entre los bandos para fijar las condiciones del combate. El duque, aduciendo la diferencia estamental, justifica su intención de relegar el desafío a tres caballeros, dos que pertenecen a su casa y un inglés. Poncella acepta las condiciones y sale vencedora, pero una estratagema del duque hace que caiga prisionera. Su cautiverio provoca que los ingleses vayan recuperando posiciones. Una vez liberada, la guerra sigue su curso hasta la victoria final de los partidarios del rey.

La sinopsis evidencia que el episodio del espectáculo caballeresco constituye un paréntesis narrativo, una pausa dentro del curso de la contienda bélica que marca un punto de inflexión en la narración. La pérdida de los territorios durante el cautiverio de la muchacha demuestra la debilidad de las fuerzas del rey. Ello denota la importancia de la heroína y su papel indispensable en la guerra. De ahí la relevancia del espectáculo que materializa la guerra en tres duelos individuales. Si Poncella pierde la vida, es probable que se pierda la guerra. La joven guerrera se ve investida de una doble función. Privada, por una parte, ya que actúa en defensa de su persona, aceptando las condiciones del Duque para responder a un agravio personal. Pública, por otra, porque responde a razones políticas. El duelo, aunque se realiza a instancias de la muchacha, viene motivado por una acusación de traición y de su resolución depende el devenir futuro de todo el reino.

Los detalles del duelo, a pesar de la gravedad del contexto y la rapidez con que debe ser preparado, son presentados con la minucia y con el decoro propio de todo espectáculo caballeresco (Riquer, 1968: 81-83). El rey ha otorgado su beneplácito, necesario para la organización de cualquier evento público que se realice en las tierras de su jurisdicción: “Ella recibió los carteles de aquellos tres cavalleros y fast’allí tenía el caso secreto, que el Rey no lo sabía, y óvoselo de dezir por le pedir licencia según por tal auto convenía” (*La Poncella*, p. 139). El hermano del duque de

11. En oposición a ese combate a ultranza o a todo trance, se encontraría la batalla deportiva, justa de caballeros entre los que no existe odio ni resentimiento sino únicamente deseo de emulación y de adquirir fama y honor (Riquer, 1965: 67).

Saboya, considerado honesto caballero, será el encargado de la seguridad de ambos bandos y de la imparcialidad en cada pormenor de la justa.¹²

Cada participante dispone de sus padrinos, que aconsejan y acompañan a los caballeros en instancias de batalla por malquerencia (Riquer, 1967: 142). Tres reyes de armas son convocados por cada una de las partes.¹³ La lucha caballeresca se realizaba en el interior de una liza, un campo especialmente preparado para el combate, que se delimitaba por unas vallas, llamadas palenques. En este caso, se preparan varias lizas, según el combate se realice a pie o a caballo —por ejemplo, en el segundo combate los participantes entran en una “liça que para los que avían de fazer a pie estaba fecho”—, cerradas por palenques, y se disponen pabellones, es decir, tiendas provisionales donde los caballeros descansaban y se preparaban para la lucha (*La Poncella*, p. 141).

Para que un combate entre caballeros se pueda considerar espectáculo caballeresco debe acudir un público selecto al que es necesario agasajar. Para esta ocasión, se “levó gran costa de viandas y vinos para cuantas gentes allí viniessen, que fueron muchas, desarmadas y sin sospecha, cuantos verlo quisieron” (*La Poncella*, p. 141). Dado el contexto, se insiste en la cuestión de la seguridad, en detrimento de la fastuosidad y de los adornos y lujos externos y aparatosos, más propios de los eventos deportivos en tiempos de paz, en los que se disponía de algo más de tiempo de preparación. Así, el traje y la galantería de la anfitriona no tienen la importancia de una celebración deportiva y se liquidan en un par de frases: “fue de armas y de los otros atavíos muy pomposa. Y después que ella fizo sala a cuantos allí fueron...” (*La Poncella*, p. 140).¹⁴

Descripción física e indumentaria de una guerrera andrógina

Más que la descripción de la organización y el *atrezzo* de la fiesta, se insistirá en la descripción de la figura de Poncella en su vertiente más caballeresca. El retrato físico de la muchacha aparece justo antes de iniciarse el tercer combate, donde las condiciones fijadas por el contrincante, que desea luchar desprovisto de armas defensivas, permiten una descripción más detallada de la heroína.¹⁵ Su vestimenta se compone de unas calzas de color grana, una camisa de anchas mangas ceñidas por unas cintas negras y una “ropa sin mangas de brocado raso morado, ceñida floxa con un cambray” (*La Poncella*, p. 143). Las mangas anchas son, como indican los editores, una moda

12. La seguridad es un aspecto clave para evitar incidentes suscitados por la animadversión entre los bandos participantes en todo evento, ya sea un duelo a ultranza, una justa o un torneo. Por otra parte, el contexto de guerra hace que sea necesario aislar la zona del espectáculo del campo de batalla.

13. La presencia de los reyes de armas es común al espectáculo de carácter deportivo. El espectáculo caballeresco en el siglo XV estaba completamente orquestado por el rey de armas, que se encargaba de organizar la parte técnica del encuentro, lo arbitraba y le daba validez legal. Normalmente eran elegidos por los organizadores (Merdrignac, 2002: 172). Los reyes de armas también se encargaban de aconsejar legalmente a los participantes e, incluso, trataban de evitar la contienda (Riquer, 1968: 100-104).

14. Procedente del francés, “fazer sala” significa dar espléndidas comidas o banquetes a los invitados.

15. La mención permite señalar un probable error interpretativo de los editores a nivel de la justificación del desarme de los contrincantes del tercer duelo. La joven, al recibir los carteles de desafío de cada uno de sus oponentes, entiende que: “... el postrimero quiso ir desarmado y con una sola daga” (*La Poncella*, p. 138). Tras vencer al segundo caballero y antes de iniciarse el último duelo, la Poncella reflexiona: “Y esforçábase mucho que en ser trance con dagas y desarmados, que estava también en la dicha de morir ella como él” (*La Poncella*, p. 142). El hecho de ir desprotegidos responde, por tanto, a las condiciones en que se ha fijado el trance. Para los autores, se trata de una consecuencia del combate anterior. El reenvío de la palabra “desarmados” dentro de la última cita transcrita indica: “es decir, desprovistos de las armas defensivas principales, que han perdido ya en los primeros choques; pero se puede entender también como faltos de la armadura, pues, efectivamente, la Poncella ya le ha quitado la “armadura de cabeza” al tenderle en el suelo” (*La Poncella*, p. 142).

italiana.¹⁶ Ceñidas en ocasiones por unas cintas, fueron una tendencia muy bien acogida en Europa y más particularmente por las mujeres españolas. De hecho, las camisas inventariadas de Isabel I testimonian que la moda tendió a la exageración cada vez mayor de las mangas y que la tendencia era de llevarlas abrochadas con “cordoncillos, cintillas o botoncicos”, tal y como las luce la joven francesa (Bernis, 1978: 35-37).

En la época de los Reyes Católicos el hombre continúa usando como prenda interior la camisa y las bragas, ahora más pequeñas y ajustadas debido a la moda de llevar a la vista las calzas (Sousa Congosto, 2007: 89). De su contrincante sólo se señala que por encima de la camisa viste un jubón, prenda semiinterior que cubría total o parcialmente los otros vestidos y que se llevaba apretada en la cintura. La Poncella, por su parte, lleva por encima de su camisa una “ropa sin mangas ceñida con un cambray”, prenda que se parecía mucho a un jubón sin mangas y que permitía lucir la camisa.

La moda se corresponde con la de la época de escritura del autor. La heroína se viste con ropa interior y semiinterior propia del varón. La elección del atuendo no se puede considerar como una extravagancia de la muchacha sino que responde a la necesidad de las circunstancias. Los dos luchadores se visten de modo muy similar, con ropa holgada y cómoda, para facilitar el movimiento y cumplir con la condición del combate de daga sin protección, casi desnudos.¹⁷

La voz del narrador —“Yo la he ya visto en Francia pintada de maravilloso pintor” (*La Poncella*, p. 143)— precede a la prosopografía de la joven, y añade verosimilitud al retrato y, por extensión, a la totalidad del episodio. Se añade a continuación que “entre las cosas de su historia, todas maneras de armas con que salió en aquel campo me queda más en la memoria” (*La Poncella*, p. 143), cosa que recuerda el motivo literario de la falsa traducción. Los recientes estudios de Michel García, que apuntan la autoría de Juan de Gamboa, embajador de los Reyes Católicos en París, corroboran un posible contacto del escritor con una crónica ilustrada o con una pintura sobre Juana de Arco que confirmaría las afirmaciones en primera persona del narrador.

Para conseguir una heroína verosímil con las proezas que lleva a cabo, el narrador no sólo emplea la retórica necesaria sino que representa a la doncella dotada de cualidades masculinas, en primer lugar por su talla alta y por su fuerza: “Ella era muy alta de cuerpo, más que otra muger, y todos los miembros muy rezios y doblados” (*La Poncella*, p. 144). La descripción de sus facciones faciales armoniosas va precedida de la alusión a “el rostro más varonil que de dama” (*La Poncella*, p. 144). A continuación, señala su larga cabellera rubia como único atributo femenino, refiriéndose de paso a su coquetería femenina: “con los cuales ella fazía diversos tocados”. El detalle femenino permite encadenar de nuevo con su parte masculina. Durante el combate lleva el pelo fuera de

16. “Las calzas cubrían las piernas y el cuerpo hasta la cintura y eran de paño, generalmente de lana, de color grana, es decir teñidas de este color, color que se consigue de un insecto cocido de la región mediterránea [...]; las llevaba “atacadas”, es decir atadas, a la cintura y se llevaban sueltos y despegados del cuerpo, que vuelve a ser de brocado, [...] que era el tejido máspreciado, generalmente bordado en oro o plata con motivos que destacan sobre el fondo en ligero relieve, aunque al ser de raso, tendría el motivo del relieve en liso; de ahí que la Poncella lo ciñese apenas con un “cambray”, que era un lino más fino que la holanda y de los máspreciados importado de Cambrai. [...] El hecho de que nos describa que la ropa no tuviera mangas parece intencionado para destacar las “anchas mangas de la camisa”, que era una moda italiana muy extendida en la época, de lucirlas, lo cual hasta entonces y como ropa interior que era no solía hacerse nunca” (*La Poncella*, p. 143).

17. “El carácter de prendas semiinteriores lo demuestran los textos coetáneos, que decían que un hombre en calzas y jubón iba desnudo” (Sousa Congosto, 2007: 90). El duelo de Tirant lo Blanc con el señor de les Viles-Ermes (cap. LXV) se lleva a cabo “ab camises de tela de França” (Tirant lo Blanch, ed. HAUF, 2008: 260-63). Según Riquer, hay muchos testimonios de combates históricos celebrados en camisa y añade que “luchar con armas ofensivas y sin defensivas es un verdadero suicidio. Ello además no era del todo caballeresco” (Riquer y Vargas Llosa, 1971: 35).

la armadura y se incide en el peligro que ello comportaba, aunque sin aducirse la razón exacta de ese peligro. Como señala Garcia, “on hésite à interpréter cette décision de la Pucelle comme une marque de coquetterie ou une provocation adressé à l’ennemi” (Garcia, 2007: 282).

La proporción de rasgos masculinos es desconcertante: las tres cuartas partes de su retrato corresponden a propiedades y atributos inherentes al varón. La belleza de sus ojos claros y su simetría facial se pueden considerar propias de una descripción de ambos sexos. Un único rasgo, los cabellos, símbolo por excelencia de la feminidad, viene a contradecir la imagen predominantemente masculina de la heroína.

Se remata la descripción con otro comentario, de índole personal, que reivindica el peso de sus características varoniles:

Mas como la mirava con pensamiento del esfuerzo suyo, más con ojos de ver a Héctor que a dama era de todos mirada. (*La Poncella*, p. 145)

El respeto como guerrero que imponía la heroína en la obra se corresponde con la visión que tuvieron los contemporáneos de la Poncella histórica: “Tout au plus peut-on affirmer qu’il adopte le point de vue des proches de la Pucelle d’Orléans selon lesquels elle n’inspirait pas de désir aux hommes qui la côtoyaient mais du respect” (Garcia, 2007: 282). La descripción física y su consideración externa se concilian a la hora de formar un personaje extremadamente andrógino, de sexo indefinido, que inspira respeto y que posee atributos masculinos por encima de los femeninos.

Es probable que la inclusión de la descripción de los rasgos externos de la heroína en el episodio del triple duelo persiga un fin de legitimación. En la guerra podían participar activa e indistintamente ambos sexos, puesto que a fin de cuentas lo que importaba era la victoria. Pero en un duelo reglamentado, un ejercicio elitista reservado a los caballeros, el narrador puede sentir la necesidad de aclarar el motivo excepcional de su participación. El acatamiento de los preceptos caballerescos –desafío mediante un cartel, petición de una autorización real– y el porte de ropajes masculinos no son suficientes razones y se busca un apoyo suplementario en el aspecto físico. El autor trata de pintar lo mejor posible una representación de caballero. Se trata de acercar el ser y el parecer y, al igual que se procede con la construcción del relato en sí, la verosimilitud se lleva al límite.

El intercambio epistolar

Para seguir con el principio de verosimilitud, la actitud de Poncella en esta faceta es todavía más específicamente masculina. Cual caballero envía un cartel de desafío y cual caballero luchará para defender su persona, la del rey y la de todo un pueblo. El capítulo precedente al inicio de los combates del triple duelo transcribe un cartel de desafío de Poncella, carta que se sitúa en medio del debate epistolar entre el duque de Saboya y la joven guerrera. Se trata de un tipo de correspondencia muy corriente en el caso de las batallas por malquerencia o por razones políticas, y aquí se funden ambos aspectos. Para fijar las condiciones de un duelo era posible un acuerdo oral entre las partes,¹⁸ pero si no llegaba a éste, el intercambio epistolar formaba parte esencial del ritual caballeresco previo a una batalla.¹⁹ Aquí no se transcribe por completo el contenido de las cartas,

18. Por ejemplo, Gonzalbo de Híjar se limitó a responder de palabra a un cartel de desafío que le envió el escritor Joanot Martorell (Riquer y Vargas Llosa, 1971: 135-136).

19. Vargas Llosa, en su “Martorell y el «elemento añadido» en *Tirant lo Blanc*”, a partir del ejemplo del famoso caballero y escritor valenciano, describe con minucia el procedimiento y la importancia del debate epistolar previo a un combate (Riquer y Vargas Llosa, 1971: 9-28).

probablemente por razones de espacio y de estilo. El narrador se justifica y aduce que el contexto bélico le impide disponer del tiempo necesario para transcribir todos los carteles.²⁰ La correspondencia entre las partes se organiza de la siguiente manera:

1. Carta del duque de Saboya que confirma su traición ante la Corte: “El Duque de Saboya, que no quiso venir... [...] y lo vieron por su letra, en la cual con falsas excusas declaró ser enemigo del Rey” (*La Poncella*, p. 132).
2. Cartel de desafío de la Poncella al Duque de Saboya, cuyo contenido no se especifica.
3. Respuesta del Duque de Saboya a la Poncella: niega la acusación y dice a la joven que “no era de estado ni linaje para se matar con él, [...] mas que le daría un caballero de su casa” (*La Poncella*, p. 132).
4. Cartel transcrito de la Poncella al Duque de Saboya.
5. Resumen de los carteles de los tres caballeros —dos de la casa de Saboya y un inglés— que aceptan el reto y fijan las condiciones: “Escribieron cada uno por sí un cartel a la Poncella satisfaciendo la honra del Duque” (*La Poncella*, p. 138).

El debate se realiza según corresponde a los duelos a ultranza. El agraviado procede al requerimiento (2). La primera carta de Poncella, de la que no se dice nada, probablemente contuviera un reto a todo trance que se justifica por una misiva del Duque que confirma su traición al rey. El Duque de Saboya, quien es el requerido, ha de negar la acusación para que el combate a ultranza sea fijado y el “Juicio de Dios” se pueda llevar a cabo (3).²¹ Así procede el Duque, añadiendo una objeción al combate por considerar al requeridor indigno de combatir con su persona.

La segunda carta de Poncella (4), transcrita *in extenso*, sigue las reglas de la correspondencia del género, retoma los puntos sobresalientes del cartel de su oponente y lo debate. La muchacha realza el mérito de su estado, conseguido a través del honor, a la vez que denosta el estado de su oponente, obtenido por nacimiento.²² Arguye que el honor constituye el único estado verdadero y procede a imprimirle un giro a la situación inicial. Concluye “E pues vos como lo dezís ternés a mengua entrar en trance conmigo, antes me fazés honra que agravio” (*La Poncella*, p. 136). Este tipo de giros o respuestas eran muy frecuentes en los carteles de desafío, que constituían a veces auténticas batallas de ingenio (Riquer, 1968: 6). A continuación, rechaza el ofrecimiento de su contrincante, que le propone luchar con un caballero de su mesnada, ya no quiere luchar con un único caballero sino con tres, que deberán elegir las armas, según corresponde a los caballeros requeridos. La seguridad que manifiesta, sumada a las fórmulas religiosas que recuerdan su naturaleza providencial, así como la perfecta legitimidad de su requerimiento, permiten adivinar un desenlace positivo. No sólo el lector, sino el enemigo parece intuir el final. Por este motivo, y si-

20. “Y las primeras y postrimeras me dexo de escribir. [...] Pues así corto como todos sus notables fechos he escripto, assí en este su desafío no puedo alargar, porque el Duque de Borgoña viene tan poderoso que no me dexa en estas cosas de menos substancia detener mucho” (*La Poncella*, p. 133).

21. El llamado “juicio de Dios” es un procedimiento judicial entre caballeros mediante el cual podían resolver sus diferencias a través de un duelo que determinaría el vencedor. Se utilizaba como último recurso en el caso de litigios irresolubles por otras vías. El caballero justo y verdadero sería protegido por Dios y ganaría la batalla (Riquer y Vargas Llosa, 1971: 11-12).

22. Las palabras de Poncella siguen los principios de la novela caballeresca, que defiende que el hombre puede elevar su estado gracias al mérito. Recuérdese que la literatura de este género suele representar el camino de ascensión social de un personaje por las armas. Véase en el *Curial e Güelfa* el parlamento de Láquesis o las palabras del rey de Francia al respecto (*Curial e Güelfa*, ed. Gustà, y Sansone, 1979: 188-89 y 211).

guiendo su papel de traidor, el Duque tiene preparada una estrategia alternativa para hacerse con la Poncella: “Si ella venciese [...] la prendería por un engaño que tenía pensado” (*La Poncella*, p. 137). La joven termina su misiva con la fórmula “quiero que lo sepa todo el mundo”, que recuerda con literalidad la naturaleza pública de los carteles de desafío.

Tanto el contenido —la pertinencia de los temas— que emplea en esta secuencia, como el estilo —elegante y cortés—, el vocabulario y los giros usados se corresponden con las características formales de los carteles de desafío (Riquer y Vargas Llosa, 1971: 29-143). La escritura en primera persona, propia del género epistolar, no deja entrever en ningún momento un sujeto femenino. La indefinición sexual de Poncella empieza por su prosopografía y por su etopeya, pero sigue presente en la escritura de su cartel. Las cualidades innatas que se le suponen vienen a ser destacadas también en la aplicación a la materia epistolar, puesto que no se menciona que haya aprendido a escribir ni se dice en ningún momento que haya sido asesorada para la redacción del cartel.²³

Las técnicas de combate femeninas

Poncella no recibirá respuesta directa del caballero requerido, sino de los tres caballeros que lo defienden. La tradición caballeresca manda que el requerido o bien fije las condiciones del duelo, o bien ceda esa prerrogativa al requeridor (5).²⁴ Los caballeros del Duque exigen que los combates se realicen tal y como sigue:

1. Contra Felipe de Angeos: “a cavallo encubertado, con arnés entero, lança de mano, espada y daga y porra” (*La Poncella*, p. 137). Es decir, el caballo y el caballero completamente armados defensivamente —arnés entero— y con las armas ofensivas indicadas.
2. Contra Antonio de Londres: “a pie, armado con arnés entero, sin llevar falda” (*La Poncella*, p. 138). En consecuencia, con todas las armas defensivas que componen una armadura, excepto la falda, es decir, la parte inferior del arnés. No se especifican las armas ofensivas.
3. Contra Gaspar: “desarmado y con una sola daga” (*La Poncella*, p. 137). Sin armamento defensivo ni ofensivo alguno, con excepción de la daga.

Para vencer a sus oponentes, la combatiente utilizará su extraordinaria fuerza física, en detrimento de una destreza en las armas que no posee. Esta se constata explícitamente en el segundo combate, cuando el narrador manifiesta: “ninguna cosa de aquel arte sabía, mas en su fuerza y corazón, más que en la maña, se esforçava” (*La Poncella*, p. 141), y se traduce en cada unos de los duelos de la siguiente manera:

Frente a su primer oponente, consciente de su inutilidad, por la falta de entrenamiento, deja caer la lanza y la espada al suelo. La muchacha espera el momento propicio, que llega durante la segunda investida por lanza de su contrincante, y le asesta un golpe mortal de porra en la cabeza: “como si un trueno le diera, assí le soterró la porra de fiero en la cabeça y luego cayó muerto” (*La Poncella*, p. 140).

23. En *Tirant lo Blanch*, por ejemplo, mucho más realista en este sentido, se explica cómo Tirant es asesorado por el rey de armas Hierusalem, que lo ayuda a escribir su primera carta de desafío (*Tirant lo Blanch*; ed. Hauf, 2008: 257-59).

24. “El requerido, como es lógico y admiten los tratadistas y caballeros, tiene el derecho de escoger las armas con que se verificará la batalla, tanto ofensivas como defensivas” (Riquer y Vargas Llosa, 1971: 36).

Durante su segundo combate, ambos luchadores se van acercando “con mesurados pasos” uno a otro, y cuando el inglés hiere con su hacha el muslo de Poncella, esta deja caer la suya. Utilizará su fuerza física para levantar al caballero de todo su peso y lanzarlo contra el palenque. Una vez tumbado y semiinconsciente, “salió presto tras él y quitóle la armadura de cabeça y, la espada puesta en la garganta”, confirmando su victoria (*La Poncella*, p. 142).

El tercer luchador, que se caracteriza por el miedo y el respeto que tiene a Poncella, la ataca antes de tiempo y la hiere gravemente. En su contraataque, la muchacha lo estrangula hasta que “dio entre sus manos el espíritu” (*La Poncella*, p. 146).

La joven procede de una manera similar en cada uno de los combates: deja que su oponente actúe en primer lugar, a continuación se deshace de unas armas que más que ayudar le causan molestia y mediante su fuerza extraordinaria procede al contraataque. Las armas ofensivas, cuando las utiliza, son para trasladar o simbolizar su fuerza. En el primer combate, el uso de la porra se entiende por ser una arma ofensiva que más que destreza necesita ser utilizada con fuerza. En el segundo, el uso de la espada traduce su posición de superioridad, puesto que su oponente ya ha sido vencido por la fuerza bruta, sin mediación de las armas, y la espada sólo sirve de amenaza efectiva. El segundo caballero será el único que, en recompensa a sus modales corteses y su ejemplar práctica de la caballería, dejará con vida. El tercer adversario, que es presentado como un anti-caballero, empieza el duelo a traición, “sin esperar el concierto de los padrinos” (*La Poncella*, p. 145). En este caso Poncella se sirve exclusivamente de sus manos para derrotarlo. El segundo y tercer adversario son vencidos sin el uso de las armas, sólo gracias a la fuerza física.

Poncella se caracteriza, además de por el uso directo de la fuerza, por la astucia y los recursos instintivos que usa para lograr vencer cada adversario sin derramar sangre. Para vencer a Felipo hará del tiempo su aliado y la espera resulta fructífera; para dominar al caballero inglés, al igual que en el caso de Gaspar, al verse malherida se despierta su instinto de supervivencia y se defenderá con su propio cuerpo.

Su actitud en la liza se puede considerar caballerescas sólo externamente, en el nivel del procedimiento ritual: cumple escrupulosamente la normativa —a diferencia de Gaspar, por ejemplo— y con las costumbres propias del duelo, como tomar las armas del vencido. Tras matar a Felipo, su primer contrincante, “le tomó el almete y la espada y lo dio a un paje suyo” (*La Poncella*, p. 140). Pero en el terreno estricto del combate cuerpo a cuerpo se aleja bastante, por el contrario, del modelo caballeresco. Poncella se defiende por la fuerza y no por la destreza en las armas, habilidad primordial para todo caballero. En otras obras caballerescas, que presentan auténticos caballeros de formación, como el *Jehan de Saintré* o el *Tirant lo Blanch*, el héroe no destaca especialmente por su altura y fuerza sino por su astucia y destreza en las armas.²⁵ Además, su hábito reiterado de deshacerse de las armas ofensivas al empezar la lucha es contrario al procedimiento lógico del combate caballeresco, en el que el caballero que pierde sus armas suele acabar derrotado. Por último, a pesar de la crueldad que muestra en los episodios bélicos, como en la toma de la Rochela, en que “todos o los más ingleses fueron muertos y puestos a espada” (*La Poncella*, p. 178), durante

25. De hecho, con el fin de exaltar las cualidades guerreras, los héroes de novela caballerescas suelen vencer rivales más altos y robustos. En el *Jehan de Saintré*, el protagonista derrota sin mayor dificultad a su primer adversario, Messire Enguerrand de Cervillon “[...] qui tresvaillant chevalier estoit, fort et puissant, et plus grant de personne que Saintré n'estoit” (*Jehan de Saintré*, ed. Blanchard, 1995: 236). En el conocido episodio que enfrenta Tirant lo Blanch a Tomás de Montalbán: “Aquest cavaller era nomenat Thomàs de Muntalbà, home d'estrema força, molt ben proporcionat; era tan alt de cors que Tirant scassament li pleguava la cinta”. La desmesurada altura y la fuerza del oponente no sirven de nada frente al héroe de Martorell (*Tirant lo Blanch*, ed. Hauf [cap. LXXXI], 2008: 323).

el duelo no derrama una gota de sangre, algo no sólo natural, sino muy frecuente y casi necesario en este tipo de encuentros.²⁶

La astucia y la fuerza, que superan con creces el déficit de destreza en las armas, son los pilares que sostienen el triunfo de su técnica guerrera en el triple duelo. La astucia, cualidad que a menudo se atribuye a la mujer y que suele concentrarse en el engaño del varón, no es, con todo, una característica exclusivamente femenina.²⁷ Las técnicas que utiliza para aniquilar al adversario, golpear, empujar o estrangular en este caso, se pueden considerar femeninas desde el punto de vista que provocan una muerte limpia. La mujer suele ser más sensible a la visión de la sangre, aunque tampoco puede ser este un argumento determinante. La ausencia de sangre es consecuencia directa del uso de la fuerza en estado bruto y del abandono de las armas blancas que son las que provocan su derrame. La falta de referencias sobre combates caballerescos femeninos no permite un estudio más profundizado de la cuestión. Por ende, lo único que se puede extraer de manera concluyente es que el uso de la fuerza física, atributo propio del varón, se pone al servicio de unas técnicas de combate que se alejan del modelo arquetípico caballeresco.

En su intervención en la liza, la heroína se sitúa nuevamente en un entre dos. Al igual que sucedía con su prosopografía, externamente parece entrar en el molde caballeresco aunque si se analiza con detenimiento no se puede considerar como tal. La joven se caracteriza por un conocimiento superficial del procedimiento del duelo y por un desconocimiento interno, a saber de las técnicas de combate caballeresco, cosa que suple gracias al uso de su extraordinaria fuerza. Su parte femenina, como en la descripción, no se ausenta del todo y se traduce en la liza por el uso de técnicas que eviten los cortes sangrientos. Un modo de combatir que se diferencia del método empleado por los varones en el mismo tipo de obras y que puede ser interpretado como una característica típicamente femenina.

El autor trata de ser verosímil, por lo cual no se permite exagerar demasiado. Representa a un personaje que externamente se acerca al varón y que posee cualidades varoniles siendo mujer. Caracteriza a Poncella como a un caballero, pero nunca pierde de vista su condición femenina. Por otra parte, y dado que sus cualidades innatas ya son muy numerosas y han sido puestas de manifiesto, este parece ser un motivo suficiente para que el autor no se otorgue la licencia de demostrar en liza un entrenamiento caballeresco que en realidad ha sido mínimo y exclusivamente centrado en la guerra. Es probable que esta sea la razón por la que, además de para mantener su relato dentro de la verosimilitud que le corresponde, el narrador no presenta a Poncella como una avezada y diestra esgrimidora del arte de las armas. El autor se limita a pintar un retrato andrógino de Poncella, la doncella de Orleans, con atributos femeninos y masculinos indefinidos utilizados a su conveniencia, y poseyendo cualidades sobresalientes que le permiten superar cualquier obstáculo. La Poncella se encuentra, en su dibujo, sometida sólo en apariencia a los estrictos preceptos caballerescos, como dejando implícita o latente la idea de que su destino estaba fijado para objetivos menos banales, mucho más trascendentes.

26. En el ya mencionado episodio, Martorell no deja de recalcar las "nafras" ('heridas') y la "molta sanch" (*Tirant lo Blanch*, ed. Hauf [cap. LXXXI], 2008: 331).

27. Se tienen en cuenta las obras de carácter misógino que ocupan el panorama literario medieval y que advertían al varón de la astucia y la facilidad que tenía la mujer para engañar al hombre. En este caso la finalidad no es misógina. De hecho, los hombres también usan de la astucia para el engaño de la mujer. Véase el caso de los dos ancianos envidiosos del *Curial e Güelfa*, que "fossen hòmens de gran astúcia" (*Curial e Güelfa*, ed. Gustà y Sansone, 1979: 34).

BIBLIOGRAFÍA

- ARAM, B., “Dos reinas propietarias, Isabel la Católica y Juana I: sus derechos y aptitudes”, en Morant (2005), pp. 595-614.
- BERNIS, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, I, Las mujeres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.
- BLANCHARD, J. (ed.) y Quereuil, M. (trad.), A. de La Sale, *Jehan de Saintré*, Livre de Poche, Paris, 1995.
- CAMPO, V., Infantes, V. (eds.), *La Poncella de Francia: la historia castellana de Juana de Arco*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2ª ed., 2006.
- CASSAGNES-BROUQUET, S., “Penthésilée, reine des Amazones et Preuse, une image de la femme guerrière à la fin du Moyen Âge”, *Clio*, 20, 2004, pp. 169-179.
- DELPECH, F., “La «doncella guerrera»: chansons, contes, rituels”, *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVIIe- XVIIIe siècles)*, Publications de l’Institut d’Études Iberiques, 1, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1981, pp. 29- 68.
- DEYERMOND, A., “Dos retratos de Juana de Arco: el Ditié de Jehanne d’Arc (1429), de Christine de Pizan y la Poncella de Francia y sus grandes fechos en armas (c. 1474-1480?)”, de Juan de Gamboa”, en Bautista, F. y Gamba, J., (eds.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2010, pp. 129-139.
- FONQUERNE, Y., R. Esteban, A. (coords.), *La condición de la mujer en la Edad Media, Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, 5-7 de noviembre 1984*, Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- GARCIA, M. (ed. y trad.), J. de Gamboa, *La Pucelle de France: récit chevaleresque*, París, Mazarine, 2007.
- GUSTÀ, M. y Sansone, G., E., *Curial e Güelfa*, Barcelona, Edicions 62 i “La Caixa”, 1979.
- HAUF, A. (ed.), J. Martorell, *Tirant lo Blanch*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2008.
- IRIARTE, A., “La virgen guerrera en el imaginario griego”, en Nash y Tavera (2003), pp. 17-32.
- LOBATO Osorio, L., “La Poncella de Francia: la doncella-caballero y su relación con Isabel I de Castilla”, *Signos Literarios*, 9, 2009, pp. 55-74.
- MARÍN Pina, M^a del C., “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.
- MERDRIGNAC, B., *Le sport au Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- MUÑOZ Fernández, Á., “La doncella guerrera encarnada en Juana de Arco (La subjetivación de un tópico ¿androcéntrico?)”, en Nash y Tavera (2003), pp. 111-131.
- NASH, M., Tavera, S., (eds.), *El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la contemporánea, Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación española de investigación histórica de las mujeres*, Barcelona, Icaria Antrazit, 2003.
- PASTOR, R. “Mujeres y la guerra feudal: reinas, señoras y villanas, León, Castilla, Galicia, (siglos XII y XIII)”, en Nash y Tavera (2003), pp. 52-72.
- RIQUER, M. de, *Vida caballeresca en la España del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española, 1965.
- _____ *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Austral, 1967.
- _____ *Lletres de batalla, cartells de deseixements i capítols de pasos d’armes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- _____ y Vargas Llosa, M., *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona, Barral, 1971.
- RODRÍGUEZ Velasco, J., *Ciudadanía, soberanía, monárquica y caballería: Poética del orden de caballería*, Madrid, Akal, 2009.
- SEGURA Graño, C., “Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el medievo hispano (Andalucía)”, en Fonquerne y Esteban (1986), pp. 121-135.
- SOUSA Congosto, F. de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007.
- VECCHIO, S., “La bonne épouse”, en Klapish-Zuber (2002), pp. 143-180.