

## Representaciones medievales de la feminidad en *Historia del Rey Transparente* de Rosa Montero

### Medieval representations of femininity in Rosa Montero's *Historia del Rey Transparente*

---

ALBA FERNÁNDEZ RAMOS

Universidad de Alcalá. Colegio de Málaga, C/ Colegios, 2. 28801 Alcalá de Henares, Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: [alba.fernandezr@edu.uah.es](mailto:alba.fernandezr@edu.uah.es).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5197-7324>.

Recibido/Received: 17-1-2025. Aceptado/Accepted: 12-5-2025.

Cómo citar/How to cite: Apellidos, Nombre (2025). “Representaciones medievales de la feminidad en *Historia del Rey Transparente* de Rosa Montero”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, pp. 126-151. DOI: <https://doi.org/10.24179/cel.16.2025.126-151>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** La novela *Historia del Rey Transparente* de Rosa Montero tiene lugar en la Francia de los siglos XII y XIII, un período de gran agitación religiosa, social y política en Europa. A través de la historia de Leola, una campesina adolescente que toma la decisión de vestirse como un caballero para sobrevivir en un mundo dominado por la violencia, Montero explora temas fundamentales como el género, el poder y la autonomía femenina en la Edad Media. El presente artículo examina cómo la autora utiliza la ambientación histórica, las leyendas artúricas y los conflictos sociales de la época para trazar una crítica a los modelos de conducta femeninos de mujer santa y mujer pecadora, poniendo de relieve la complejidad de la identidad femenina y cuestionando las rígidas estructuras patriarcales medievales.

**Palabras clave:** modelos de conducta; identidad femenina; estudios de género; Rosa Montero; Edad Media.

**Abstract:** Rosa Montero's novel *Historia del Rey Transparente* takes place in the 12th and 13th centuries France, a period of great religious, social and political upheaval in Europe. Through the story of Leola, a teenage peasant girl who decides to dress as a knight in order to survive in a world dominated by violence, Montero explores fundamental themes of gender, power and female autonomy in the Middle Ages. This article examines how the author uses the historical setting, Arthurian legends and social conflicts of the time to critique the female role models of saintly woman and sinful woman, highlighting the complexity of female identity and questioning rigid medieval patriarchal structures.

**Keywords:** role models; female identity; gender studies; Rosa Montero; Middle Ages.

---

## INTRODUCCIÓN

Rosa Montero se ha consolidado como una de las escritoras más influyentes en la literatura española contemporánea. Su obra abarca una amplia variedad de géneros, desde la narrativa y el ensayo hasta el periodismo, destacando por su capacidad para entrelazar la exploración de temas sociales, políticos y psicológicos con una prosa cautivadora. A través de sus personajes complejos y bien desarrollados, Montero invita al lector a reflexionar sobre cuestiones de identidad, género y la condición humana en un mundo en constante transformación. Asimismo, su compromiso con la literatura como vehículo de crítica y reflexión social ha hecho de ella una voz relevante en el panorama literario y su trabajo continúa resonando en el ámbito cultural y académico.

El papel que tuvo la mujer a lo largo de la Edad Media es un tema tan amplio y complejo que no puede ser abarcado en las páginas de este trabajo. Por ello, el presente artículo se centrará en los modelos de comportamiento asociados a la mujer santa, concebido como un paradigma para guiar la conducta femenina, y la mujer pecadora, un arquetipo que encarna la desviación del camino de la virtud. Estas categorías no solo reflejan construcciones culturales de la época en la que se desarrolla la acción de la *Historia del Rey Transparente*, sino que también permean las representaciones literarias y simbólicas que Montero incorpora en su narrativa.

### 1. LOS ARQUETIPOS DE LA MUJER EN LA EDAD MEDIA: MARÍA Y EVA

Uno de los aspectos más innovadores de la novela es la subversión del papel tradicional de la mujer en la Edad Media. La idea que ha sido perpetuada hasta la actualidad es que la mujer medieval apenas tuvo relevancia social. Su papel se reducía principalmente a la gestión del hogar, el cuidado de los hijos y a la atención del esposo, asumiendo una función tradicional de esposas y madres, caracterizada por la fidelidad y la abnegación<sup>1</sup> (Arias, 2019, p. 15). Si bien es cierto que la sociedad medieval se estructuraba entorno a un sistema patriarcal, donde los hombres

---

<sup>1</sup> Arias (2019, p. 15) expone: “Únicamente las mujeres célibes y las viudas se encontraban fuera de la tutela masculina. Al alcanzar estas posiciones, se les permitía ejercer todas las funciones que previamente habían sido desempeñadas por el marido o el padre, adquiriendo así una cierta autonomía en la gestión de los asuntos domésticos y patrimoniales”.

concentraban la mayor parte del poder político, económico y religioso, reducir toda la realidad femenina exclusivamente al rol de esposas y madres implicaría perder una parte fundamental de la configuración social y cultural de la época. Durante los siglos XII y XIII, aunque la mayoría de las mujeres estaban sujetas a las estructuras patriarcales, algunas de ellas participaron activamente en diversas esferas y dejaron huellas significativas en los ámbitos político, religioso y cultural.<sup>2</sup>

A lo largo del siglo XIII, se hizo énfasis en el papel de la Virgen María como madre del Salvador y protectora incondicional de los hombres, quien al ser infinitamente misericordiosa intercede por ellos ante Dios y su Hijo (Torres Jiménez, 2016, p. 42). La creciente devoción hacia la Virgen María en esta época generó un fenómeno que Duby (1996, p. 1) denomina como la “feminización de la piedad”. Este proceso tuvo un impacto significativo en la percepción de la mujer, especialmente dentro de los círculos aristocráticos, donde comenzó a desarrollarse una nueva consideración de su papel y relevancia en el ámbito espiritual y social.<sup>3</sup>

Esta perspectiva contrasta considerablemente con los discursos promovidos por los clérigos y teólogos de la Iglesia, quienes atribuían a Eva la responsabilidad del pecado original, extendiendo esta carga a todas las mujeres y, de manera implícita, eximiendo a los hombres de dicha culpabilidad (Duby, 1998, pp. 65-67).

Así pues, la Iglesia proponía dos modelos de conducta antagónicos para las mujeres: el de la mujer santa, representado por la Virgen María, y el de la mujer pecadora, personificado por Eva. Esta dicotomía reflejaba una visión dualista de la feminidad, oscilando entre la mujer inmaculada, paradigma de pureza y virtud, y la mujer como origen del pecado y causa de la perdición, tanto propia como ajena. Pese a que se instaba a las mujeres a emular las virtudes de María, Esteban Recio (1999, p. 198) señala que prevaleció la percepción de que, en esencia, las mujeres encarnaban la naturaleza pecadora de Eva.

---

<sup>2</sup> En el siglo XII, destacan ilustres personalidades femeninas como Leonor de Aquitania, Eloísa y Hildegarda de Bingen, mientras que en el XIII sobresalen María de Oignies, Hadewijck de Amberes, Matilde de Magdeburgo, Gertrude de Hefta y Juliana de Fosses, entre otras.

<sup>3</sup> Autores como Torres Jiménez (2016, p. 40) se cuestionan hasta qué punto el desarrollo de la devoción mariana afectó beneficiosamente a la consideración de la mujer, mientras que Jacques Le Goff (2003, p. 71) asevera que dicha devoción contribuyó favorablemente.

La figura de la mujer santa se definía por su devoción religiosa, su pureza y su papel como modelo de virtud. A pesar de que la Virgen María era considerada el ideal de perfección femenina, y por tanto inalcanzable, las mujeres medievales buscaban aproximarse a este modelo imitando alguno de los roles asignados por la sociedad: madres, viudas, vírgenes, criadas o, en casos excepcionales, reinas o señoras. Además, Pérez de Tudela (1993, p. 625) afirma que este esfuerzo por seguir el ejemplo mariano se articulaba mediante la práctica de virtudes que, aunque universales, la tradición cristiana atribuía de manera particular a la Madre del Redentor: la castidad, la templanza, la modestia, la obediencia y la misericordia.

María encarnaba el modelo de feminidad obediente y sumisa a las normas divinas, contrastando directamente con la figura de Eva, quien transgredió el mandato de Dios al consumir el fruto prohibido (Pérez Tudela, 1993, pp. 624-625). Esta interpretación fue complementada por Segura Graño (1997, p. 236), quien expone que María representaba la máxima legitimación del orden social asignado a las mujeres, al simbolizar la redención de la debilidad inherente a su sexo a través de la obediencia y la sumisión a las normas establecidas. Esteban Recio (1999, p. 200) añade que la sumisión de la mujer hacia las normas establecidas y hacia el hombre respondía al tipo de sociedad medieval en el que vivían. El sistema socio-económico medieval era jerárquico y cada persona y cada grupo servían a un propósito de orden general y universal que los trascendía. En ese modelo, el papel de la mujer era creer y obedecer, puesto que, si planteaba alternativas o no cumplía con lo que se le ordenaba, esto era percibido como una transgresión al orden establecido.

Por otra parte, Eva,<sup>4</sup> que es considerada la primera mujer según la tradición judeocristiana, fue creada a partir de la costilla de Adán. Duby (1998, p. 73) considera que este acto de creación fue interpretado por algunos pensadores del siglo XII como una evidencia de la supuesta inferioridad de la mujer respecto al hombre, al derivar de su cuerpo y no haber sido creada directamente a imagen y semejanza de Dios. Así, se argumentaba que la mujer era un reflejo imperfecto de la imagen divina. A esta visión se sumaron las interpretaciones que Aristóteles y Galeno dieron del cuerpo femenino, describiendo a la mujer como un ser

---

<sup>4</sup> Eva era considerada el origen de la perdición del ser humano. En palabras de Le Goff (1995, p. 252): “Ella es la gran responsable en lo que atañe al pecado original. Y en las formas de la tentación diabólica, ella es, también, la peor encarnación del mal”.

deformado e impuro en contraste con la perfección del cuerpo masculino (Fonseca, 2011, p. 193). Asimismo, a los ojos de los teólogos y moralistas del siglo XIII, la naturaleza femenina se distinguía por su fragilidad, lo que ratificaba su inferioridad ante el hombre y que, por tanto, debía estar sometida a este (Esteban Recio, 1999, p. 199).

En cuanto al pecado original, según el relato bíblico, es un pecado de orgullo. No obstante, Pérez Valiño (2017, p. 751) expone que desde los orígenes del cristianismo se transforma en un pecado de carácter sexual vinculado a la lujuria. Esta interpretación ya había sido planteada por autores como Duby (1998, p. 67), quien sostiene que, ya en el siglo XII, Eva no es acusada de pecar por orgullo, sino por lascivia. Para los clérigos y doctores de la Iglesia medievales, el acto sexual era considerado la raíz de toda transgresión contra la ley divina.<sup>5</sup> De este modo, el pecado capital se vinculaba a la carne y se asociaba con la tentación y los deseos corporales, representados por el cuerpo femenino, que se percibía como un objeto de atracción y seducción.

En obras como el *Speculum laicorum*,<sup>6</sup> compuesta a finales del siglo XIII, se afirmaba que había que huir de la compañía de la mujer por tres razones. En primer lugar, se argumenta que la mujer es una trampa para el hombre, describiéndose como “más amarga que la muerte”, un lazo de cazadores, una red de pescadores y cuyas manos actúan como cadenas. A continuación, se alude al noveno capítulo de los Proverbios, donde se explica que aquel que se acerque a la mujer deberá descender a los Infiernos y solo quienes se mantengan alejados de ella podrán salvar su alma. La segunda razón es porque ensucia al hombre, refiriéndose específicamente a cuando un hombre está con la mujer de su prójimo. Por último, la tercera razón indica que ellas despojan a los hombres de las riquezas y las virtudes (Mohedano Hernández, 1951, pp. 285-286).

---

<sup>5</sup> Según Duby (1993, p. 51), la concepción negativa de la sexualidad, y por ende del matrimonio, se originó en el siglo X como consecuencia del declive de la autoridad carolingia y el progresivo auge del nuevo Monacato. En este contexto, la figura del monje célibe se consolidó como el ideal de santidad. Este fenómeno contribuyó a la consolidación de la idea de que la sexualidad implicaba una imperfección mayor en comparación con la castidad.

<sup>6</sup> El *Speculum Laicorum* constituye una de las compilaciones de *exempla* más prominentes que circularon durante la Edad Media, cuyo contenido estaba destinado a alimentar la piedad y la instrucción moral y religiosa de los laicos (Welter, 1914, p. III). Las ideas de esta obra pasaron a la traducción castellana del siglo XV, conocida como el *Espéculo de los legos*, editado por Mohedano Hernández (1951).

Díaz Duckwen (2004, p. 221) alega que, en base a lo expuesto, la mujer se configura como una encarnación simbólica de las fuerzas del mal, dado que sus acciones abarcan todos los pecados que alguien podría cometer, ejerciendo a su vez una influencia en el hombre que lo conduce a pecar y, por extensión, a la perdición.

Por consiguiente, la mujer pecadora, personificada en Eva, representaba la tentación, el pecado y la desobediencia a las normas sociales y religiosas. Este estigma social se tradujo en la condena y el control de la sexualidad femenina, perpetuando la idea de que la mujer debía ser vigilada y contenida para preservar el orden social y moral. De ahí que las figuras históricas como las alcahuetas y las adúlteras fuesen frecuentemente objeto de persecución, lo que reflejaba el miedo a la autonomía femenina y la ruptura de las normas patriarcales.

## 2. LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA LITERATURA ARTÚRICA

A lo largo de la *Historia del Rey Transparente*, se menciona en diversas ocasiones la importancia del código caballeresco por el que se regía la corte del rey Arturo. No obstante, en los tiempos de Leola, los valores que caracterizaban a los caballeros de la mesa redonda han caído en desuso, dando paso a monarcas avariciosos y nobles armados que oprimen y maltratan a los campesinos indefensos:

—Corren tiempos malos, Leola. Yo no he conocido otros, pero dicen que antes, hace mucho, existió un mundo diferente, un mundo de honor y de palabra, en el que los caballeros se sentaban juntos a la misma mesa y honraban a su Rey, el gran Arturo. Hoy los reyes son unos cobardes y los caballeros unos miserables. Hoy impera la codicia y las palabras valen tan poco como guisantes podridos (Montero, 2005, p. 26).

El código caballeresco al que se alude era un conjunto de normas que regulaban tanto los comportamientos espirituales como los sociales de los caballeros de la literatura artúrica (Trujillo Martínez, 2017, p. 242).<sup>7</sup> En las primeras treinta páginas de la novela, se presentan, ya sea de manera explícita o implícita, varias de sus pautas fundamentales, la mayoría de las

---

<sup>7</sup> Trujillo Martínez (2021, p. 431) indica que las cualidades exigidas a un caballero no se limitaban exclusivamente a las capacidades físicas, sino que también debían de poseer las virtudes aristocráticas de la *prouesse*, la *loialte* y la *largesse*, así como las virtudes principescas de la *sapientia*, la *fortitudo* y la *franchisse*.

cuales aparecen personificadas por el señor de Ballaine. Por ejemplo, los caballeros debían impartir justicia, ser diestros con las armas y socorrer a los indefensos (García Ruiz, 2014, p. 10). Estos tres preceptos se materializan en una sola acción: el rescate de Leola:

—Tú no eres enemigo para nosotros...

—Él puede que no, pero yo sí.

La voz ha resonado baja y grave, extrañamente calma y peligrosa. Un guerrero enteramente armado y subido a un bridón está junto a nosotros. La luz fantasmagórica de los relámpagos agranda su figura y hace fulgurar su espada desnuda.

—¿Quién eres? ¿Qué quieres? —balbucea el clérigo, asustado.

—Quiero que os vayáis —responde el caballero.

Y espolea su caballo y se lanza sobre ellos. Pega al viejo soldado un espadazo plano en lo alto de la cabeza y el hombre se derrumba, echando sangre por la nariz (Montero, 2005, p. 20).

Otras reglas que cumple el señor de Ballaine son las de vigilar los caminos y las ciudades, ser cortés, misericordioso, generoso y valiente, defender la orden de caballería, respetar su código y velar por su juramento y palabra (García Ruiz, 2014, pp. 10-12):

Por eso he vestido mis armas, he cogido mi caballo y me he echado a los caminos. Vivo aquí y allá, retando a otros guerreros y socorriendo a necesitados, como hice ayer contigo, siguiendo las normas puras de la caballería (Montero, 2005, p. 26).

Si bien en *Historia del Rey Transparente* se recogen diversas normas de comportamiento que debían seguir los caballeros, nobles y reyes de las leyendas artúricas,<sup>8</sup> en lo que respecta a los personajes femeninos,<sup>9</sup> se

<sup>8</sup> Alvar Ezquerro y Alvar Nuño (2020, p. 36) explican que solo aquellos individuos que frecuentaban las cortes habían sido educados mediante estas normas de comportamiento, de ahí que, aunque Leola pueda engañar mediante su apariencia a algunos personajes, sus modales delaten su origen humilde. No es hasta que Nyneve comienza a introducirla en la materia artúrica y la literatura cortés, género dedicado a la creación de comportamiento moral entre sus lectores (Alvar Nuño, 2024, p. 1), que Leola comienza a adoptar las conductas propias de un caballero.

<sup>9</sup> En este punto es conveniente recordar las palabras de García Ruiz (2014, p. 14): “El mundo de la caballería está vetado al género femenino, aspecto que corre parejo y acorde a los preceptos ideológicos de los tiempos medievales, aunque la mujer es pieza

observa nuevamente una dicotomía entre dos arquetipos de mujer: por un lado, un ente diabólico que trae muerte, y por otro, un ser benévolo que ayuda y enseña a otros personajes.

Esta oposición se puede observar entre las dos discípulas de Merlín, figuras opuestas pero intrínsecamente vinculadas, que presentan dos tipos de magia y sexualidad femeninas: Morgana y la Dama del Lago.

Morgana experimentó una evolución mucho más profunda y negativa que la Dama del Lago. Geoffrey de Monmouth fue el primer autor en aludir a este personaje en un pasaje de la *Vita Merlini*, donde retomó y desarrolló el viaje del rey Arturo, herido de muerte, a la isla de Ávalon, que es mencionado en su obra, la *Historia Regum Britanniae* (Lendo Fuentes, 2007, p. 60). En ella se presenta a Morgana como un hada que es capaz de curar a Arturo mediante el uso de hierbas:

La mayor de ellas es sabia en el arte de curar, y por su espléndida belleza supera a sus hermanas. Morgana es su nombre, y conoce la utilidad de todas las hierbas para la curación de los cuerpos enfermos. [...] Dijo que ella podía devolverle la salud si con ella estaba largo tiempo y quería tomar sus medicamentos (Geoffrey de Monmouth, 1984, pp. 32-33).

Otros autores franceses del siglo XII reutilizaron el personaje de Morgana en sus obras, presentándola nuevamente como un hada benefactora y curandera. De esta forma, apareció poco después en el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure y en el *Draco Normannicus* de Étienne de Rouen, donde se establece por primera vez el parentesco entre Morgana y Arturo (Lendo Fuentes, 2007, p. 61). En *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, Morgana,<sup>10</sup> quien ahora reina en Ávalon junto a Guingamor, volvió a mostrar sus conocimientos en las artes curativas al darle a Arturo un ungüento que sanó a Erec:

---

imprescindible y esencial en la errancia del caballero”. Por lo tanto, el rol de los personajes femeninos se ve reducido a ser el interés romántico, el enemigo o figuras de apoyo y auxilio de los caballeros.

<sup>10</sup> Morgana aún conserva su condición de hada. Este hecho queda evidenciado tanto por su destreza en la elaboración de ungüentos curativos como por su maestría con el bordado, una habilidad que, tal y como indica Foulon (1970, p. 288), subraya su naturaleza fantástica: “Estaba bordada toda de oro puro y era verdadera prueba de que la obra la hizo el hada Morgana en el Valle Peligroso donde habitaba. Gran cuidado había puesto en ello. Era de seda de oro de Almería. El hada no la había hecho como casulla para cantar, sino que se la dio a su amigo para que se hiciera rica vestimenta, pues era de mucha calidad” (Chrétien de Troyes, 2011, pp. 106-107).

Luego hace que traigan un ungüento que había hecho Morgana su hermana, se lo había dado a Artús, y tenía tal virtud, que la herida que con él se untara, ya fuera en nervio o articulación, sanaba completamente en una semana, siempre que se pusiera ungüento una vez al día. Trajeron el ungüento al rey y mucho le reconfortó a Erec (Chrétien de Troyes, 2011, p. 168).

Chrétien también hizo referencia a las habilidades curativas de Morgana en *Le Chevalier au Lion*. En esta ocasión, Yvain fue sanado de su locura mediante un ungüento proporcionado por el hada a la dama de Norison:

—No os preocupéis —le contesta la dama—, porque seguramente, si no huye de aquel lugar, creo que con la ayuda de Dios, le libremos la cabeza de tal frenesí, pero nos conviene actuar rápidamente porque me acuerdo que me dio un ungüento la sabia Morgana, diciéndome que no hay delirio tan violento, que no tenga la virtud de aliviar y quitar de la cabeza (Chrétien de Troyes, 2001, pp. 77-78).

No obstante, Lendo Fuentes (2007, p. 62) señala que la imagen de Morgana cambió drásticamente a partir del *Lancelot* en prosa y que, a lo largo del siglo XIII, el personaje comenzó a adquirir rasgos cada vez más negativos. De esta forma, pasó de ser un hada radiante y protectora a un ser oscuro e inquietante (Harf-Lancner, 1984, p. 288). En composiciones como la *Suite-Vulgate*, la *Suite du Merlin*, el *Tristan* en prosa o las *Prophécies de Merlin*, Morgana era descrita como una mujer lujuriosa y malvada que estaba bajo la influencia del demonio:

Mais puis que li anemis fu dedens li mis et elle fu aspiree et de luxure et de dyable, elle pierdi si otreement sa biauté que trop devint laide, ne puis ne fus nus qui a bele le tenist, s'il ne fu enchantés<sup>11</sup> (Roussineau, 1996, Vol. I, pp. 19-20).

Asimismo, en la *Suite du Merlin*, fue retratada como una mujer dominada por el odio, que, en este caso, era dirigido a su hermano Arturo. A diferencia del *Tristan* en prosa, donde se explica el comienzo de la

---

<sup>11</sup> “Desde que el enemigo entró en ella y fue dominada por la lujuria y por el diablo, perdió toda su belleza y se volvió fea; y desde entonces nadie la consideró bella más que bajo el efecto de un encantamiento”.

enemistad entre los dos hermanos, en la *Suite du Merlin* este rencor no tiene un origen definido, sino que se presenta como una inclinación inherente de los seres malvados:

Morgue, che dist li contes, haoit le roi Artus son frere seur tous houmes, non mie pour chou qu'il euust de riens mesfait, mais pour chou qu'il est us et coustume que les desloiaus gens et les mauvaises heent tout dis les pseudoumes et ont vers eus rancune qui tous jours dure. Morgue sans faille haoit le roi Artus pour chou qu'elle le veoit plus vaillant et plus gracieus que tuit li autre del lignage n'estoient<sup>12</sup> (Roussineau, 1996, Vol. II, p. 327)

Por otro lado, la Dama del Lago apareció por primera vez en *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, donde ejerció de madre adoptiva de Lanzarote hasta que este fue armado caballero a los dieciocho años en la corte del rey Arturo.

Al igual que ocurría con las primeras representaciones de Morgana, en sus primeras apariciones, la Dama del Lago se configuró como un hada protectora que prestó su ayuda en diversas ocasiones. Prueba de ello es el anillo que le regaló a Lanzarote para protegerlo en *Le Chevalier de la Charrette*, dado que este tenía el poder mágico de vencer cualquier conjuro. En el *Lancelot* en prosa, fue ella la que ayudó a Lanzarote a ganar el amor de Ginebra, brindándoles a su vez protección frente a Morgana, quien también estaba enamorada de Lanzarote. Asimismo, Thomas Malory expuso en *Le Morte d'Arthur* que fue la Dama del Lago quien le confió a Arturo la espada Excálibur (Alvar Ezquerro, 1991b, p. 29).

Sin embargo, de manera similar a lo que ocurrió con Morgana en el *Lancelot* en prosa, a la Dama del Lago se le atribuyó un trasfondo oscuro. Antes de convertirse en la mítica Dama del Lago, esta mujer era una mortal conocida como Niniana o Viviana, quien manipuló la pasión que Merlín sentía por ella para adquirir conocimientos en las artes mágicas. Alvar Ezquerro (1991a, p. 114) explica que Merlín le confió parte de su saber a cambio de su amor, pero Niniana utilizó esas enseñanzas para engañarlo y enterrarlo vivo en una cueva.

A pesar de la dualidad que ambos personajes manifiestan, en la *Suite du Merlin* se observa claramente la oposición entre estas dos figuras

---

<sup>12</sup> “Morgana, dice el cuento, odiaba a su hermano, el rey Arturo, más que a nadie: no porque le hubiera hecho algún daño, sino porque es costumbre de la gente desleal y mala odiar a los hombres nobles y guardarles siempre rencor. Morgana odiaba al rey Arturo porque lo veía más valiente y agraciado que cualquier otro hombre de su linaje”.

feéricas. Mientras que Morgana intentó que Accalón matase a Arturo haciendo que se enfrentase a él tras robarle a su hermano la vaina mágica de su espada, que lo protege de toda herida, Viviana intercede por el rey, ayudándole a recuperar la vaina con un encantamiento. En otra ocasión, Morgana envía a Arturo un manto envenenado con el propósito de asesinarlo. Sin embargo, sus planes fueron frustrados por Viviana, quien interviene oportunamente para salvarlo.

Rosa Montero, a través del personaje de Nyneve, desmiente este último relato en *Historia del Rey Transparente*, restableciendo así la imagen de Morgana como una hechicera sabia y sugiriendo que la verdad no era tan mágica como algunos autores quisieron hacer creer:

Porque Myrddin dice que Morgan Le Fay, la gran bruja Morgana, la hermanastra de Arturo, intentó asesinar al Rey con una capa emponzoñada... Todo esto es mentira, desde luego; a Arturo le quisieron envenenar los reyes sajones, y no con una capa, sino con un faisán contaminado. Pero la verdad, claro, no resultaba tan embelesadora y literaria (Montero, 2005, p. 100).

Otro fragmento en el que Montero subvierte los papeles es aquel que narra el pasado de la Dama del Lago. Nyneve afirma que el gran acierto de Merlín fue ser el primero en relatar las aventuras del rey Arturo y sus compañeros para así cambiar lo que sucedió según sus propios intereses:

—Oh, sí, Myrddin..., por supuesto que he tratado a ese farsante.

—¿Farsante? ¿Y por qué le llamas Myrddin?

—Ese era su verdadero nombre. Y no era mago. Era un bardo con una bella voz y con una notable habilidad para usar las palabras... Su gran acierto fue el de narrar por vez primera la historia de Arturo... Y la contó a su placer y su manera, tal y como él quiso. Se inventó la mitad. Se puso a sí mismo como personaje y se reservó la parte más brillante. Sí, nos conocimos bien. Demasiado bien. Y como al final las cosas entre nosotros se torcieron, Myrddin se vengó inventando para mí un papel infamante.

—¿Para ti? ¿Dónde?

—Dijo que yo había engañado al gran Merlín; que había fingido enamorarme de él, para aprovecharme de su gran sabiduría. Que le había sonsacado con malas artes de mujer todos sus secretos de nigromante, y que al final le había encerrado para siempre jamás en el interior de una montaña por medio de un conjuro.

—¿Pero eso lo hizo Viviana!

—Nyneve, Viviana, Niviana, qué importa... Tengo muchos nombres. Los nombres, como las verdades, dependen de quien los utiliza. De hecho, el éxito de su mentira me ha obligado a denominarme de otro modo (Montero, 2005, pp. 59-60).

En síntesis, pese a las pocas menciones que hay a los personajes femeninos de la literatura artúrica en comparación con los masculinos en *Historia del Rey Transparente*, Rosa Montero rechaza el antagonismo entre la Dama del Lago y Morgana, propio de las novelas artúricas francesas del siglo XIII, mostrando cómo sus personalidades eran mucho más complejas e iban más allá de simples y rígidos modelos de comportamiento. Por el contrario, la escritora madrileña restaura su legado como poderosas hechiceras, reivindicando sus figuras, que, según se dice en la novela, fueron desvirtuadas por bardos y escritores que alteraron las narrativas originales, ya fuese por intereses personales o para engrandecer sus propias historias.

### 3. LA MUJER SANTA Y LA MUJER PECADORA: DHUODA Y NYNEVE

*Historia del Rey Transparente* ha sido objeto de diversos estudios sobre el feminismo, la identidad y el género como “Sexo y género en «Historia del rey transparente» de Rosa Montero” (Osorio, 2008) o “Feminismo y espacios culturales: *Duerme* de Carmen Boullosa e «Historia del rey transparente» de Rosa Montero” (Osorio, 2013). No obstante, estos análisis se han centrado principalmente en la protagonista, Leola, debido a la profundidad y complejidad de su evolución a lo largo de la novela. Esto ha llevado a relegar a un segundo plano a dos personajes femeninos esenciales para comprender la percepción de la mujer en la época en la que se desarrolla la trama: Dhuoda y Nyneve.

Dhuoda encarna el modelo de la mujer santa previamente expuesto. Antes de nacer, su vida ya queda determinada por su matrimonio con el adinerado duque Roger de Beauville, que fue concertado por su hermanastro. Es importante recordar que el matrimonio ocupaba el centro de la vida de las mujeres, dado que perpetuaba los linajes, aseguraba la descendencia y tenía un impacto significativo en la vida de las personas (L’Hermitte-Leclercq, 2018, p. 566). Sin mencionar el hecho de que el matrimonio funcionaba como un mecanismo de protección frente a la violencia a la que estaban expuestas las mujeres solteras, generando así una dependencia estructural hacia el hombre (Tojal Rojo, 2017, p. 15).

Todo ello es corroborado por las palabras que aparecen en *Le Chevalier au Lion*: “La mujer no puede llevar escudo ni golpear con la lanza, pero sí, en cambio, enmendar su estado y elevar su rango, tomando esposo de alta condición” (Chrétien de Troyes, 2001, p. 56). Por consiguiente, desde la infancia hasta aproximadamente los doce años, la educación de la mujer se enfocaba en prepararlas para desempeñarse como esposas y madres ejemplares, siguiendo los modelos propuestos por la Iglesia como el de la Virgen María, esposa y madre perfecta (Vecchio, 2018).

Desgraciadamente, la infancia de Dhuoda no siguió estos preceptos, ya que su marido se encargó de hacerla insoportable: mató a su aya y doncellas delante de ella cuando solo tenía cinco años por un ataque de ira y la encerró durante seis años en una torre, impidiéndole el contacto<sup>13</sup> con cualquier persona:

Puño de Hierro no dijo palabra y ni siquiera me miró. Sacó su espadón de la vaina con un frío siseo de acero sobre acero que aún hoy me produce escalofríos y partió la cabeza de Mambrina en dos, como quien revienta una granada: el tajo le llegó hasta la garganta. Luego hizo un volatín en el aire con la ensangrentada espada, salpicándolo todo, y decapitó limpiamente a las dos criadas. [...] Yo tenía cinco años. [...] A partir de entonces Dhuoda vivió encerrada en esa torre, completamente sola (Montero, 2005, p. 87).

Este aislamiento duró hasta sus once años, cuando, tras la muerte de su marido en Tierra Santa, hereda la tercera parte de las posesiones:

Puño de Hierro había muerto y la reina Leonor, que tenía noticia de mi situación y que por entonces aún estaba casada con el Rey de Francia, del cual el Duque era vasallo, mandó un emisario para que se reconocieran mis derechos. Porque, como viuda de mi marido, que ni me había repudiado ni había vuelto a casarse, yo disponía de la *tertia*, es decir, era dueña y señora de la tercera parte de los bienes de Puño de Hierro. Yo tenía once años y era rica. [...] Al final, Dhuoda se quedó con esta fortaleza y con algunas más, con el vasallaje de un puñado de caballeros y con unos cuantos pueblos con sus correspondientes siervos (Montero, 2005, pp. 87-88).

---

<sup>13</sup> Curiosamente, este hecho podría demostrar que Dhuoda y su marido constituyen la pareja ideal medieval, dado que, según los teólogos de la Iglesia latina, la castidad mutua que resulta de su separación era considerada una gran virtud. Estos pensadores sostenían que la castidad era el estado al que todos debían aspirar, dado que el matrimonio, según su juicio, acercaba a las personas a la lujuria y al pecado (Duby, 1993, p. 60).

A partir de este momento, Dhuoda, viuda y rica, es dueña y señora de su vida sin depender de ningún hombre ni rendirle cuentas a nadie más que a la reina Leonor de Aquitania. Esta concepción de la viudedad femenina se contrapone considerablemente con la realidad social y jurídica de la época, puesto que, como Opitz (2018, p. 832) apunta, si bien las mujeres perdían con la muerte de su esposo a su amo y señor, desde el punto de vista jurídico, esto no significaba que fueran más libres. Las viudas que aún se encontraban en edad de contraer matrimonio rara vez permanecían mucho tiempo sin un esposo, especialmente si poseían bienes o tierras. La limitada libertad que disfrutaban, particularmente aquellas de la nobleza, radicaba en la posibilidad de elegir a su futuro marido, aunque dicha elección se restringía a escoger entre dos o tres candidatos designados por su familia.

Otra razón por la que la Dama Blanca pertenece al modelo de mujer santa es su virginidad y castidad. Para los hombres de Iglesia, aunque inicialmente la castidad era una recomendación en la primera Epístola a los Corintios,<sup>14</sup> se transformó en una exigencia normativa. Duby (1993, p. 54) constata que esta idea influyó en la ética de los teólogos, quienes permitían el uso de mujeres para satisfacciones esporádicas, pero desaconsejaban el matrimonio, ya que lo consideraban un obstáculo para la contemplación y una perturbación para el alma. El rechazo hacia el matrimonio fue tan profundo que autores como san Jerónimo o Gregorio Magno aseveraban que todas las nupcias estaban malditas, dado que Adán y Eva permanecieron vírgenes en el jardín del Edén y solamente tras su caída consumaron su unión. De igual forma, sus contrayentes eran vistos como seres despreciables e inferiores al resto al haber sido mancillados por el placer que conllevaba la unión conyugal (Duby, 1993, p. 55-56). Por lo tanto, en términos de sexualidad, el estado virginal era la condición más elevada, el conyugal era percibido como la categoría más baja y el estado de viudedad se ubicaba a mitad de camino entre ambas.

Si la castidad ya era exigida entre los hombres, con mayor motivo la virtud y la salvación de la mujer se basaba en ella. Casagrande (2018, pp. 225-226) sostiene que, dentro de la jerarquía moral basada en la castidad, las vírgenes ocupaban el mismo lugar que las reinas en la jerarquía social. Estas eran figuras inalcanzables por el nivel de excelencia y de

---

<sup>14</sup> De acuerdo con lo expresado en 1 Corintios 7:37 (NVI): “Pero el que se mantiene firme en su propósito y no está dominado por sus impulsos, sino que domina su propia voluntad y ha resuelto no casarse con su prometida, también hace bien”.

superioridad en el que se encontraban, encarnando del modo más completo y perfecto los valores morales a los que todas las mujeres debían aspirar.

Dhuoda es un caso excepcional debido a que, tal y como afirma Leola, es virgen y viuda a la vez:

Dhuoda es virgen y ha jurado no conocer jamás varón. Cómo se puede ser al mismo tiempo viuda y virgen es algo que no termino de entender, pero la doncellez de la Duquesa es al parecer un hecho famoso en toda la comarca. Por eso viste siempre de blanco, para proclamar su estricta pureza (Montero, 2005, p. 78).

De esta forma, la Dama Blanca pasó por las tres categorías de mujeres virtuosas evocadas continuamente en tratados teológicos y pastorales de escritores como Alain de Lille, Jacques de Vitry, Vincent de Beauvais o Gilbert de Tournai: las vírgenes, las viudas y las casadas. En base a lo expuesto en los trabajos de Casagrande (2018), Duby (1993 y 1998) y Wade Labarge (2003), si este caso peculiar hubiese tenido lugar en la Edad Media, Dhuoda probablemente hubiese sido reconocida como una santa o, al menos, un icono de castidad al haber mantenido intacta su virginidad pese a haber estado casada. Asimismo, su imagen de pureza es acentuada por su vestimenta nívea, que simboliza su castidad y la renuncia al placer terrenal.

A pesar de la aparente belleza, bondad y generosidad que caracterizan las primeras interacciones entre Leola y la Dama Blanca, Dhuoda se revela como una figura análoga a Morgana en *Historia del Rey Transparente*. Su apodo e imagen tratarán de confundir al lector para que sea relacionada con la Dama del Lago, pero su verdadera naturaleza diabólica emergerá gradualmente a lo largo de la narrativa: “Ahora estoy cerca, muy cerca de la Dama del vestido blanco, y efectivamente es la más hermosa que jamás he visto. Pero su sonrisa posee algo oscuro, inquietante” (Montero, 2005, p. 63).

Otro presagio sobre la verdadera identidad de Dhuoda se produce cuando Nyneve le advierte a Leola: “Nyneve desconfía de Dhuoda. Dice que le ve el aura, que es como el halo de luz que llevan los santos en torno a la cabeza, y que la tiene negra. Dice que es una mala bruja, aunque todavía no lo sepa” (Montero, 2005, pp. 68-69). Pero no es hasta que Dhuoda le confiesa a Leola sus sentimientos por ella que se establecen paralelismos claros entre Morgana y la Dama Blanca, debido a que, en ese momento, Dhuoda reconoce tener amplios conocimientos sobre venenos:

¿Sabes lo que es la cantárida? Es un pequeño insecto que vive en el fresno..., una especie de mosca. Si arrancas las alas de unas cuantas cantáridas y las pones a cocer con un poco de agua hasta que el líquido se seque, te quedará una pasta pegajosa... Una pasta mortal. El veneno más letal que se conoce. ¿Y quién te dice a ti que yo no he embadurnado el filo de mi cuchillo con cantárida? ¿Y que por eso te he hecho luego correr, para que la ponzoña se extendiera rápidamente por tu cuerpo? ¿No te sientes raro, mi querido Leo? ¿Te duele el corazón, te pesa el pecho, te cuesta respirar, se te nubla la vista? (Montero, 2005, p. 82).

Desde ese instante, su crueldad y sed de venganza definen las acciones de la Dama Blanca, lo cual se ejemplifica en situaciones como cuando, por mero aburrimiento, hiere a Leola en el cuello, cuando ordena que todas las mujeres de una aldea quemem sus vestidos tras infringir las normas de vestimenta del reino o cuando decapita a un sirviente de su hermanastro. El culmen de su crueldad se produce cuando ordena a sus hombres que ataquen a unos siervos que se habían acercado a ella para explicarle que no podían hacer frente a los pagos que exigía. Tras este acto, Leola toma la decisión de abandonar a Dhuoda, considerando que se ha traicionado a sí misma, dado que, al haber nacido sierva, comprende y comparte el sufrimiento de los aldeanos:

Amamos a la Duquesa sangrienta, están diciendo; adoramos a la Duquesa decapitadora y ahorcadora. Antes de internarme en la floresta percibo con toda claridad la mirada de Dhuoda sobre mi nuca. Es una mirada poderosa, un aguijón de fuego que me incita a volverme para contemplarla. Pero aprieto las riendas de mi caballo, hundo la cabeza entre los hombros y me resisto. La veo con los ojos de mi mente, la imagino en lo alto de la almena, el negro pelo al viento, toda ella oscura y aleteante como un pájaro de mal agüero. La Reina de los Cuervos.<sup>15</sup> Entramos en el bosque y la presión de los ojos de la Duquesa desaparece (Montero, 2005, p. 137).

---

<sup>15</sup> Esta alusión no parece arbitraria, sino que muy posiblemente haga alusión a Morrigan, diosa celta de la muerte, quien estaba presente en todas las batallas y tenía la capacidad de convertirse en cuervo. Es probable que Montero emplee esta imagen, puesto que algunos investigadores contemporáneos han intentado establecer una relación entre Morrigan y el personaje de Morgana. Asimismo, los celtas creían que los cuervos portaban las almas de los mejores guerreros al Más Allá, creencia que se desprende del mito que narra la muerte del héroe Cú Chulainn (Clark, 1992, pp. 21-23).

Asimismo, la escena en la que Dhuoda declara sus sentimientos a Leola supone una ruptura con el modelo de mujer santa. La Dama Blanca no permanece virgen con el único propósito de reafirmar su superioridad moral, sino también como estrategia para ocultar su orientación sexual. En el contexto de las normas sociales y teológicas medievales, una relación entre dos mujeres habría sido interpretada como sodomía, lo que podría haber conllevado consecuencias tan graves como la pérdida de bienes, el encarcelamiento o, incluso, la ejecución. De ahí que el afecto que Dhuoda profesa por Leola se presenta como un amor platónico. Esto explicaría por qué Dhuoda instruye a Leola, la acoge bajo su protección y la mantiene cerca de sí. Ahora bien, Dhuoda no solo le revela su amor, sino que en esta misma escena le deja en claro que la desea carnalmente. No obstante, ante el rechazo de esta última a consumir físicamente la relación, Dhuoda opta por permanecer en el ámbito de lo platónico:

—¿Quieres volar conmigo, Leo? No hace falta subirse a las almenas... Podría untar miel de cantárida en mis labios... y podrías comerla de mi boca.

Doy un tirón y un paso hacia atrás y me desprendo con rudeza de su abrazo:

—No sabéis de lo que habláis, mi Señora... Es decir, me siento muy honrado pero... No puedo hacerlo, Dhuoda. Y, además, ¡vos sois la Dama Blanca!

La Duquesa ríe.

—Claro que lo soy. ¿Y eso qué importa? Dime, mi buen Leo..., ¿por qué no puedes hacerlo? ¿Porque no te gusto? ¿O acaso tienes miedo de que descubra tu verdadero cuerpo?

Callo, consternada.

—Mi querida Leo, mi linda guerrera..., ¿acaso creías que me tenías engañada? Hace tiempo que sueño con tus ojos azules... y con las suaves y redondas formas que se ocultan bajo tu cota de malla. Y ahora que ya ha quedado todo claro, ¿de verdad no te atreves a jugar conmigo?

La cabeza me da vueltas. Me da miedo desdeñarla, pero nunca he deseado a una mujer. ¡Pero si ni siquiera he gozado de varón! (Montero, 2005, p. 83).

En contraposición a Dhuoda, Rosa Montero crea al personaje de Nyneve. Son los polos opuestos. Mientras que la Dama Blanca es bella, delgada y pálida, Nyneve se distingue por su cabellera rojiza, su constitución robusta y un cuerpo que, en palabras de la autora, “está cubierto de colores desde la cabeza hasta los pies” (Montero, 2005, p. 78). Asimismo, si por un lado la Dama Blanca se mantiene virgen con el

propósito de reafirmar su superioridad moral, Nyneve, por el contrario, no está casada y se entrega a los placeres carnales a su antojo, eligiendo libremente a sus amantes:

Hay un rumor de ropas y de roces y ahora la sombra se divide en dos: son Nyneve y el Maestro. Nyneve lleva puesta su camisa, blanca como un sudario a la luz de la luna, pero el Maestro está desnudo. [...] Nyneve se encuentra tumbada en el jergón, de cara a la pared. Sospecho que está despierta, pero me acuesto procurando no hacer ruido. Meto la mano por debajo de mi camisa y me toco el vientre, helado por el relente de la noche. Mi cuerpo gime de hambre y soledad. Mi cuerpo virginal, atrapado dentro de los ropajes de caballero. Nyneve empieza a resoplar suavemente junto a mí, sumergiéndose en el sueño. La envidio. La detesto (Montero, 2005, p. 46).

Por esto último, Nyneve vendría a confirmar las acusaciones de los hombres de Iglesia del siglo XII, quienes afirmaban que, al descender de Eva, las mujeres eran lujuriosas por naturaleza y débiles ante los deseos carnales, lo que las conducía inexorablemente al adulterio.<sup>16</sup> Es por ello que el varón tenía la responsabilidad moral de custodiar el cuerpo de su mujer.<sup>17</sup>

Su libertad no se ve restringida al ámbito de la sexualidad, sino que se extiende también a su forma de pensar y expresarse, arriesgándose a veces demasiado, pues como explica Leola: “Dice cosas que no se le admitirían ni a un bufón” (Montero, 2005, p.107). En varias ocasiones, Nyneve critica abiertamente la hipocresía de la Iglesia, la alianza entre la Iglesia y los nobles que facilita la represión de las masas, así como las ideas sobre los géneros que prohíben que las mujeres estudien y participen de manera más completa en la sociedad (Routt-Montero, 2012, p. 20):

---

<sup>16</sup> Según Opitz (2018, p. 743), la fidelidad conyugal como deber se aplicaba con mayor rigor a las mujeres que a los hombres. Si una mujer era sorprendida cometiendo adulterio era severamente castigada, acarreando en algunos casos la muerte de la culpable y de su amante.

<sup>17</sup> De acuerdo con Georges Duby (1998, p. 122): “El honor del matrimonio está amenazado por la lujuria, sobre todo por el adulterio, «que es el diablo». Mucho más grave cuando es la esposa quien lo comete ya que, entonces, además es un robo. A diferencia de los hombres, las mujeres no tienen la propiedad de su cuerpo”.

—Ah, sí..., menos mal que la Virgen María nos ampara —interviene Nyneve—. Decidme, fray Angélico, vos sin duda sois Doctor en Teología y sabéis mucho... ¿Desde cuándo se venera a Nuestra Santa Madre?

—¿Cómo que desde cuándo? Desde siempre, desde que trajo al mundo a Nuestro Señor.

—Naturalmente, sí, naturalmente... Pero ¿no es verdad que la Santísima Virgen apenas ocupaba antes lugar en los cultos? ¿No es cierto que ha sido justamente en los últimos tiempos cuando se ha reconocido oficialmente su preeminencia, y cuando han empezado a construirse las nuevas y hermosas catedrales consagradas a Nuestra Dama?

Los hermosos ojos del fraile relampaguean.

—Es verdad que los últimos concilios han tratado de manera especial la figura de la Virgen María... Pero ¿qué queréis indicar con esto, mi obcecado Nyne? ¿Acaso sugerís que la Santa Iglesia está promoviendo el culto de la Madre del Señor como respuesta a esa insensata y minúscula moda de los juegos cortesanos de las damas?

—No sugiero nada, fray Angélico. Solo pienso que, como dice mi señora Dhuoda, los tiempos están cambiando, y los seres humanos empiezan a tener cierta valía por sí mismos, independientemente de su sexo y de su condición en el mundo: mirad a los hombres libres, a los burgueses... (Montero, 2005, pp. 73-74).

A diferencia de Dhuoda, desde el primer instante en el que aparece, Nyneve afirma ser una hechicera: “La verdad siempre es lo más arduo de soportar. Lo mejor es ser simple, pero para ser simple hace falta pensar mucho. Está bien, te lo diré todo. Soy una bruja, un hada, o una hechicera, como prefieras llamarme” (Montero, 2005, pp. 28-29). Nyneve se refiere en repetidas ocasiones a sí misma como una bruja del conocimiento y hace constantes alusiones a sus habilidades mágicas:

—Pues no sé, Nyneve, pero yo he visto casos... Y lo que tampoco entiendo es que tú no creas en ello. ¿No eres una bruja? Pues las brujas hacen eso. Las brujas aojan —contesto, algo irritada.

—Te lo he explicado mil veces... Soy una bruja de conocimiento. Eso es lo que le pedí a Myrddin. Porque el conocimiento es más perdurable que los famosos conjuros perdurables. No confundas el misterio del mundo, sus fuerzas inexplicables y la inmensidad de todo lo que no sabemos, que es lo que sustenta la verdadera magia, con los trucos de baratillo de los hechiceros de feria. El mal de ojo no existe... siempre que tú creas que no existe. Pero como Alina sí cree, y está atrapada en su miedo y su fe, pienso que el herrero,

que es otro crédulo, puede hacerle mucho bien. Déjales que se ayuden y se entiendan (Montero, 2005, pp. 243-244).

Los hechos sobrenaturales que Nyneve protagoniza siempre quedan en el limbo entre el realismo y lo fantástico. Como apunta Routt-Montero (2012, p. 21), hay un claro interés en mantener la ambigüedad respecto a la naturaleza del personaje de Nyneve. Así pues, al igual que Leola, el lector no sabe si Nyneve es una verdadera bruja o una mujer a la que le gusta fingir.

A partir de lo anteriormente expuesto, los teólogos medievales afirmarían que Nyneve es un ser diabólico movido por la lujuria, que cuestiona el orden social establecido y que utiliza las artes prohibidas en su beneficio. Por todo esto, sería una mujer que evidentemente sigue el patrón de conducta asociado a Eva. Sin embargo, es el caso opuesto, cumpliendo el rol de la Dama del Lago en *Historia del Rey Transparente*. Una muestra de ello es que asume el papel de mentora de Leola, desempeñando un rol materno similar al que la Dama del Lago ejerce sobre Lanzarote en *Le Chevalier de la Charrette*.

Nyneve también ayudará en diferentes situaciones a diversos personajes mediante sus habilidades mágicas. Algunos ejemplos notables son cuando alimenta al caballo de Leola para que sea más veloz en la justa, cuando cura a enfermos y leprosos o cuando salva a Dhuoda de morir, recreando la escena de la *Suite du Merlin* en la que Morgana trata de matar a Arturo con un manto envenenado:

La Duquesa se inclina hacia delante y alarga la mano.

—¡Esperad! ¡No la toquéis! — grita Nyneve.

La Dama Blanca se detiene y mira a mi amiga enarcando las cejas, a medio camino entre la sorpresa y la irritación.

—Fijaos en el interior del arcón... Está revestido de plomo. ¿No os resulta extraño? Pedidle a la enviada que se pruebe la capa —dice Nyneve.

—¡Duquesa! Yo... Yo no osaría jamás hacer tal cosa... Es vuestro presente... Yo no soy digna de una prenda así... —dice la dama con evidente nerviosismo (Montero, 2005, p. 97).

Estos no son los únicos paralelismos que se establecen con su contraparte artúrica. Otro ejemplo que evidencia que Nyneve es la Dama del Lago se encuentra en la explicación que ella misma ofrece sobre el destino de Merlin. Si bien el relato original ha sido interpretado por los estudiosos como una advertencia sobre los peligros del amor ciego y una

crítica a la vulnerabilidad de los hombres sabios, el pasaje de Montero reinterpretar este mito desde una perspectiva más psicológica y simbólica. Nyneve no es una traidora, sino una mujer que se sentía asfixiada por el deseo de Merlín de atraparla en una relación desequilibrada:

—Es fácil de entender. ¿Por qué crees que un viejo rijoso puede idear algo así? Esa historia tan conmovedora del anciano hechicero que pierde la cabeza por una muchachita, a quien enseña todos sus saberes mágicos, incluso los terribles conjuros perdurables, y que construye una lujosa cueva llena de tesoros para vivir con ella... Justamente la cueva donde la traidora le sepulta... ¿Por qué crees que se le ocurrió?

—No sé. ¿Por qué?

—Los cuentos son como los sueños. Nos hablan de nuestras vidas con imágenes oscuras que mezclan vislumbres del mundo real, como cuando te contemplas en el espejo de un lago y en la superficie del agua ves reflejada tu cara, pero también puedes ver, al mismo tiempo, el pez que ha subido a boquear. Ni Myrddin construyó la cueva ni yo le encerré dentro de una montaña. Pero hay algo de verdad en todo ello, porque él sí que quería atraparme en su cariño. Quería enterrar mi juventud en ese oscuro subterráneo de su amor de viejo. Por eso me marché. Con él me asfixiaba (Montero, 2005, p. 151).

En conclusión, Dhuoda y Nyneve podrían ser clasificadas de manera convencional en los dos arquetipos tradicionales de la conducta femenina: el de la mujer santa y el de la mujer pecadora. No obstante, Rosa Montero les otorga un carácter complejo que impide que el lector descubra su verdadera naturaleza hasta que la trama de la novela se encuentra ya avanzada. De esta forma, la escritora madrileña altera los estereotipos asociados a ambas figuras y las presenta como dos facetas de una misma realidad.

## CONCLUSIONES

En el transcurso de sus aventuras, Leola conocerá a Dhuoda y Nyneve, dos mujeres que personifican los dos arquetipos de comportamiento femenino predominantes en los siglos XII y XIII: la mujer santa y la mujer pecadora. Este tipo de arquetipos también estaban presentes en la literatura medieval. Por ejemplo, en las novelas artúricas se hacía hincapié en que las mujeres no podían tomar las armas, por lo que principalmente su papel fue relegado a ser el enemigo a derrotar, como la bruja Morgana, o la ayuda

auxiliar de los caballeros, como la Dama del Lago. Sin embargo, estos arquetipos, aunque predominantes, no encapsulaban toda la complejidad de las figuras femeninas presentes en la literatura artúrica, como tampoco lo consiguen hacer en *Historia del Rey Transparente*.

Pese a que Dhuoda y Nyneve podrían ser clasificadas mediante estos modelos simplistas, Rosa Montero les otorga personalidades complejas, lo que permite que ambas transgredan las fronteras de estas categorías tradicionales, pudiendo ser simultáneamente representantes de ambas. Con ello, queda de manifiesto que estos arquetipos eran rígidos y limitados y no permitían una representación fiel de las mujeres. Así pues, Montero no se limita a desafiar los modelos de comportamiento, sino que los desmantela y reconfigura, presentando una narrativa en la que las mujeres son el centro de atención y pueden ser vistas en toda su complejidad.

## BIBLIOGRAFÍA

Alvar Ezquerro, Carlos (1991a). *El rey Arturo y su mundo: diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza Editorial.

Alvar Ezquerro, Carlos (1991b). “Mujeres y hadas en la literatura medieval”. En María Eugenia Lacarra (ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 21-34.

Alvar Ezquerro, Carlos y Alvar Nuño, Guillermo (2020). *Normas de comportamiento en la mesa durante la Edad Media*. Madrid: Sial Ediciones.

Alvar Nuño, Guillermo (2024). “Framing the importance of banquets in the late Middle Ages”. En Guillermo Alvar Nuño (ed.). *Food, Feasting and Table Manners in the Late Middle Ages. Volume I: The Iberian Peninsula in the European Context*. Londres: Routledge, pp. 1-24.

Arias Fernández, Ana Isabel (2019). “Las mujeres en la Edad Media: el caso de Egeria”. *Argutorio: revista de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, 41, pp. 15-20, [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6744552#:~:text=Texto%20completo%20\(pdf\)](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6744552#:~:text=Texto%20completo%20(pdf)[21/11/2024]) [21/11/2024].

*Biblia. Nueva Versión Internacional*,  
<https://www.biblegateway.com/passage/?search=1%20Corintios%207&version=NVI> [28/12/2024].

Casagrande, Carla (2018). “La mujer custodiada”. En George Duby y Michelle Perrot (coords.). *La Edad Media (Historia de las mujeres 2)*. Barcelona: Taurus, pp. 194-286.

Chrétien de Troyes (2001). *El Caballero del León*. Marie-José Lemarchand (ed.). Madrid: Siruela.

Chrétien de Troyes (2011). *Erec y Enide*. Carlos Alvar Ezquerro, Victoria Cirlot y Antoni Rossell (eds.). Madrid: Alianza Editorial.

Clark, Rosalind (1992). *The Great Queens: Irish Goddesses from the Morrígan to Cathleen Ní Houlihan. (Irish Literary Studies)*. Nueva York: Barnes & Noble, Inc.

Díaz Duckwen, María Luján (2004). “Eva pecadora / María Virgen: imágenes femeninas en la Edad Media (España, siglos XIII a XV)”. *Cuadernos del Sur – Historia*, 33, pp. 217-249.

Duby, George (1993). *El caballero, la mujer y el cura: El matrimonio en la Francia feudal*. Barcelona: Taurus.

Duby, George (1996). “Préface”. En Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo y Daniel Russo (eds.). *Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, pp. 1-3.

Duby, George (1998). *Damas del siglo XII, 3. Eva y los sacerdotes*. Madrid: Alianza Editorial.

Duby, George y Perrot, Michelle (2018). *La Edad Media (Historia de las mujeres 2)*. Barcelona: Taurus.

Esteban Recio, Asunción (1999). “Otras miradas, otros caminos. Mujeres de fines de la Edad Media”. *Edad Media: revista de historia*, 2 (Ejemplar

- dedicado a: Instrumentos de pago y finanzas en la Edad Media), pp. 195-216. Handle: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/9569>.
- Fonseca, Pedro Carlos (2011). “Difamación y defensa de la mujer en la Edad Media: pasajes obligatorios”. *Signótica*, 23, pp. 191-212, <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/16153> [23/11/2024].
- Foulon, Charles, (1970). “La fée Morgue dans les romans de Chrétien de Troyes”. *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance: offerts à Jean Frappier*, 1, pp. 283-290.
- García Ruiz, María Aurora (2014). “El rigor del código caballeresco artúrico en el Medievo”. *e-Spania*, pp. 1-116. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.22992>.
- Geoffrey de Monmouth (1984). *Vida de Merlin*. Lois C. Pérez de Castro (trad.). Madrid: Siruela.
- Harf-Lancner, Laurence (1984). *Les Fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. París: Champion.
- Le Goff, Jacques (1995). *El hombre medieval*. Madrid: Alianza Editorial.
- Le Goff, Jacques (2003). *¿Nació Europa en la Edad Media?* Barcelona: Editorial Crítica.
- L’Hermitte-Leclercq, Paulette (2018). “Las mujeres en el orden feudal (siglos XI y XII)”. En George Duby y Michelle Perrot (coords.). *La Edad Media (Historia de las mujeres 2)*. Barcelona: Taurus, pp. 536-660.
- Lendo Fuentes, Rosalba (2007). “Morgana, discípula de Merlin”. *Lingüística y Literatura*, 51, pp. 59-71, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548928003> [27/12/2024].
- Mohedano Hernández, José María (1951). *El Espéculo de los legos. Texto inédito del s. XV*. Madrid: CSIC.
- Montero, Rosa (2005). *Historia del Rey Transparente*. Madrid: Alfaguara.

- Opitz, Claudia (2018). “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)”. En George Duby y Michelle Perrot (coords.). *La Edad Media (Historia de las mujeres 2)*. Barcelona: Taurus, pp. 706-861.
- Osorio, Myriam (2008). “Sexo y género en "Historia del rey transparente" de Rosa Montero”. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 19, pp. 323-352, <https://www.lehman.edu/media/Ciberletras/documents/ISSUE-19.pdf> [21/12/2024].
- Osorio, Myriam (2013). “Feminismo y espacios culturales: «Duerme» de Carmen Boullosa e «Historia del rey transparente» de Rosa Montero”. En Concepción Reverte Bernal (coord.). *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana: Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura*. Madrid: Verbum, pp. 1254-1263.
- Pérez de Tudela, María Isabel (1993). “El espejo mariano de la feminidad en la Edad Media española”. *Anuario filosófico*, 26 (Ejemplar dedicado a: Simposio sobre la mujer en la Edad Media), pp. 621-634, <https://dadun.unav.edu/entities/publication/0e13ee18-c277-4a9d-8e31-f59569ba646e> [12/12/2024].
- Pérez Valiño, Amalia (2017). “Eva y María: dos imágenes enfrentadas”. En Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (coord.); Henar Gallego Franco y María del Carmen García Herrero (eds.). *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen Historia*. Barcelona: Icaria, pp. 763-775.
- Roussineau, Gilles (ed.) (1996). *La Suite du Roman de Merlin*, Ginebra: Droz.
- Routt-Montero, Kristin (2012). “Historia y fantasía en Historia del Rey Transparente de Rosa Montero”. *Notandum*, 29, pp. 17-24, <http://www.hottopos.com/notand29/17-24Montero.pdf> [23/12/2024].
- Segura Graíño, Cristina (1997). “Las mujeres en la España medieval”. En Elisa Garrido González (ed.). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis, pp. 115-248.

- Tojal Rojo, Axel (2017). *La mujer en la Edad Media: religiosidad y cultura*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Trabajo de Fin de Máster.
- Torres Jiménez, Raquel (2016). “La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII”. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, 10, pp. 23-59, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6296595> [10/12/2024].
- Trujillo Martínez, José Ramón (2017). “Ética caballeresca y cortesía en las traducciones artúricas”. *Revista de Literatura Medieval*, 29, pp. 237-259. DOI: <https://doi.org/10.37536/RLM.2017.29.0.69404>.
- Trujillo Martínez, José Ramón (2021). “Cortesía y educación del caballero en la literatura artúrica medieval”. *Libros de la Corte*, 22, pp. 424-471. DOI: <https://doi.org/10.15366/ldc2021.13.22.016>.
- Vecchio, Silvana (2018). “La buena esposa”. En Georges Duby y Michelle Perrot (coords.). *La Edad Media (Historia de las mujeres 2)*. Barcelona: Taurus, pp. 287-367.
- Wade Labarge, Margaret (2003). *La mujer en la Edad Media*. Nazaret de Terán (trad.). Guipúzcoa: Editorial Nerea.
- Welter, Jean Thiebaut (1914). *Le Speculum Laicorum. Edition d'une collection d'exempla composée en Angleterre à la fin du XIIIe siècle*. París: Picard.