

# Høvisk kærlighed, forførelse og krydsklædning

*Det gik hedt til i riddertiden og i den spanske barok: drabelige mænd og skønne, håndfaste damer, hemmelige ægteskaber, voldtægt og mord*

Af Rigmor Kappel Schmidt

På vej ind i moderne tid finder man i den spanske barok en række kærlighedshistorier, hvor kvinden forføres, voldføres, voldtages eller tvangsgiftes. I en tid, hvor idealet stadig er den kyske og ærbare kvinde, pletter det ikke kun hendes egen ære, men også den mand, der som broder, ægtemand eller far er kaldet til at forsvare hendes ære med våben i hånd. Og som en forlængelse af den mandlige slægtnings autoritet står i sidste instans kongen som garant for opretholdelse af lov og orden. Men sæder og skikke forfalder, og manden sniger sig uden om sine forpligtelser.

Problemerne bliver taget op i drama efter drama, ligesom de også indgår i prosaens forførelses- og kærlighedsfortællinger. Stillet over for tabet af æren og uden en mand til at hævne sig vælger kvinden selv at tage affære. Resolut krydsklæder hun som mand og drager ud for selv at genoprette sin tabte ære.

Som kvinde har hun en begrænset personlig og social identitet, men i sin transvestisering kommer kvinden til at råde over en dobbelt identitet som både kvinde og mand. I spektret mellem de to poler får hendes identitet den bevægelighed, der skal til for at dreje manden en knap og bringe ham til at gifte sig med hende, så hendes ære dermed genoprettes.

Der er imidlertid ikke tale om socialrealisme<sup>1</sup>, når datidens problemer bearbejdes således på scenen. Barokkens krydsklædning er inspireret af renæssancens spanske ridderbøger, hvor både riddere og jomfruer skabte yderligere forviklinger i de drabelige episoder ved at krydsklæde, så der dermed opstod et kulturskabt, artificielt tredje køn.

Men faktisk var krydsklædningen blot en del af plottet omkring den høviske kærlighed, som 1500-tallets ridderbøger genoptog fra 1100-tallets Provence, efter at den havde overvintret i Castilla i ridderbogen<sup>2</sup> *Amadís de Gaula* fra slutningen af 1200-tallet. Hvorom alting er, fik den høviske kærlighed en renæssance med trykpressen og et publikum, der ville have stadig flere ridderbøger. Og flere fik de, for de nyetablerede trykkere, forlæggere og boghandlere pressede den ene ridderbog efter den anden ud af de nyslåede forfattere.

<sup>1</sup>Israel Burshatin beretter i *Elena alias Eleno* om en kvinde eller hermafrodit, der valgte at leve som mand og gifte sig i den spanske renæssance, men måtte sande, at inkvisitionen ikke billigede hendes/hans livsførelse. Det har altså ikke været let at begå sig som transvestit i den ekstralitterære datid.

<sup>2</sup>Værket er sandsynligvis overleveret både mundtligt og skriftligt.



Gustave Doré: *Don Quixotes forestillinger efter den megen læsning.*

## Den høviske kærlighed

Lad os starte i Provence i 1100-tallet ved de delvist uafhængige feudalhoffer, hvor den høviske kærlighed udfoldede sig. Octavio Paz foreslår i *Den dobbelte flamme*, at den høviske kærlighed blev udviklet i Provence under indflydelse fra arabisk-orientalsk kærlighed, som igen var en bearbejdning af den platoniske, kyske kærlighed. Den arabiske indflydelse fandt vej til de provençalske hoffer, formidlet af riddere, der havde været på korstog til Nærøsten, og maurere fra Al Andalus på Den Iberiske Halvø.

I *Den høviske kærlighed* anfægter Nils Gunder Hansen ikke, at der teksthistorisk er tale om en arabisk inspiration, og så alligevel<sup>3</sup>. I hvert fald foretrækker han at se den høviske kærlighed i forhold til samtidens kultur. Også den neo-platoniske forståelse afviser han som "en måde, hvorpå man prøver at forcere en filosofi- eller åndshistorisk forklaringsmodel frem, fordi man af en eller anden grund ikke vil gribe til sociologiske forklaringer." (s. 181)

Man kunne dertil føje, at ser man på den græske kulturarv, der dukker frem, da man i Castilla begynder at oversætte fra arabisk til latin<sup>4</sup> i 1100-tallet og senere

<sup>3</sup>Efter at have bøjet sig for argumenterne for den arabiske indflydelse anfører Gunder Hansen, at "den feudale iscenesættelse af kønsrelationen [er] fraværende i den arabiske digtning." s. 180. Her kunne man dog bruge hans eget argument, nemlig, at en eventuel arabisk inspiration selvfølgelig må være blevet indpasset i samtidens feudale relationer. Han gør desuden opmærksom på, at den høviske kærligheds 'vasalkontrakt' er en del mere kompliceret end den tilsvarende vasalkontrakt mellem mænd.

<sup>4</sup>Juan Riera Palmero mener således, at "Forkærligheden for Aristoteles og Platons ringe gennemslagskraft må betragtes

til romancespansk, er det Aristoteles og ikke Platon, der præger arabernes filosofiske interesser.

Den høviske kærlighedsrelation mellem kvinde og mand er asymmetrisk ligesom den feudaltretlige vasalkontrakt mellem herre og vasal. Trin for trin udvikler den høviske kærlighedsrelation sig mere eller mindre ritualiseret, båret frem af ridderens beherskelse. Den høviske relation er ikke ren underkastelse, men en udveksling, hvor manden underkaster sig, mens kvinden skal give modgaver, der har karakter af et høvisk pant. Udvekslingen er således forpligtende for begge parter ligesom den tilsvarende, feudale vasalkontrakt.

Der er ikke kun social forskel mellem damen og hendes tilbeder, men ofte også rumslig eller geografisk afstand mellem dem. Men selv om de skilles af fysisk afstand, og deres kærlighedsforhold desuden er hemmeligt, al den stund det er udenomsægteskabeligt, befæstes kærligheden af ridderens edssvorne troskab. Dog er ridderens ed så vidt jeg kan skønne ikke sikret gennem den lokale offentlighed, der knytter sig til vasalkontrakten.

Derfor er damen naturligt nok tilbageholdende med at give ham det endelige bevis på sin kærlighed. Den udsættelse, der hermed kommer til at præge den høviske kærlighed, virker socialiserende på de unge løver, der flokkes om damen. Civiliseringen kan være ganske nødvendigt, da fredstider gør, at ridderne ikke prøver sig selv af i kamp, men lever et liv i fritid ved det lokale hof.

I 1209 blev den provençalske kultur udsat for pavens og den franske konges korstog, da de ikke længere ville tolerere det albigensiske kætteri. Hermed svandt den høviske kultur hen, ligesom de stærke bånd mellem Provençe og Aragón og Catalunya efterhånden blev svækket. Imidlertid bredte den høviske kultur sig til Castilla, hvor fortællingen om den herlige ridder Amadís de Gaula og hans høviske kærlighed til den danske kongedatter Oriana opstod i slutningen af 1200-tallet.

### Amadís de Gaula

Da den høviske kærlighed blev reeksporteret til Castilla, fandt den et originalt udtryk i ridderfortællingen *Amadís de Gaula*, der bl.a. hentede sit stof fra kong Arthur og ridderne om det runde bord. Den oprindelige *Amadís de Gaula*, som Avalor-Arce mener at kunne føre tilbage til 1285-1290, ændrede sig gennem århundrederne, men kom til at bestå af tre bøger, som Rodríguez de Montalvo redigerede og klargjorde til trykning i 1508. Desuden tilføjede Montalvo en fjerde bog, ligesom han skrev den selvstændige fortsættelse *Las Sergas de Esplandián*<sup>5</sup>.

som et arabisk levn. Islamisk filosofi og videnskab var især interesseret i Aristoteles' værk." s. 66.

<sup>5</sup>*Las sergas de Esplandián* eller *Esplandiáns bedrifter*. Det har været foreslået at oversætte *sergas* med *lienzo* (lærred), men eftersom *sergas* i *Amadís* omtales som *proezas* (bedrifter), holder jeg mig til det.

Herefter videreførte andre forfattere serien, og Amadís' slægt blev fulgt til sjette generation. Men før man nåede så langt, brød skandalen ifølge Avalor-Arce ud, idet forfatteren Juan Díaz i ottende bind tog livet af Amadís de Gaula, gjorde Amadís' dameglade bror Galaor til munk og sendte Amadís' enke Oriana i kloster. Men slægten blev reddet af Feliciano de Silva, der genoplivede Amadís de Gaula i *Amadís de Grecia*<sup>6</sup> fra 1535, seriens niende bind. I 1546 udgav Pedro de Luján tolvte og sidste bog af slægtssagaen.

I et minutiøst udredningsarbejde har Avalor-Arce sandsynliggjort, at *Amadís de Gaula* oprindeligt var en drabelig fortælling med brodermord og kongemord<sup>7</sup>. Det blev bortretoucheret af Montalvo, da den slags ikke længere kunne accepteres i 1500-tallet, hvor kongemagten var blevet styrket gennem en personalunion mellem Castilla og Aragón. Men selv om Avalor-Arce har udført et beundringsværdigt udredningsarbejde for at tænke sig tilbage til den oprindelige *Amadís*, og uanset at han har samlet skriftlige spor efter fortællingens overlevering og udvikling, ved man meget lidt om de tidligere versioner af værket, indtil det en dag blev bearbejdet af Rodríguez de Montalvo og udgivet på tryk i 1508.

I første og anden bog er ridderne høviske og kæmper for deres udkårne dame, og det er sandsynligvis sådan, det oprindeligt har været, men gradvis lader Montalvo en kristen og moraliserende stemme trænge igennem, og de høviske riddere bliver efterhånden kristne riddere, der kæmper for deres Gud.

Men trods Montalvos 'kristning' af ridderne var den 'ukristelige', høviske kærlighed blevet bevaret i *Amadís de Gaula*. Da værket udkom på tryk, fik det hurtigt mange fortsættelser og efterligninger, så den høviske kærlighed gennem 1500-tallets ridderbøger fik en renæssance og vandt almindelig udbredelse i De Spanske Riger og overalt i Europa. De spanske ridderbøger, som *Don Quixote* var en reaktion på, havde således deres storhedstid i 1500-tallet. *Amadís*-serien fik følgeskab af andre serier, ofte med skiftende forfattere, ligesom udenlandske ridderbøger blev oversat til kastiliansk og bearbejdet så meget, at de kan betragtes som en del af den kastilianske kulturarv.

Der kendes 63 ridderbøger<sup>8</sup> fra 1500-tallet, de fleste skrevet i første halvdel af århundredet. Dertil kommer de ridderbøger, der blev forbudt af censuren, eller som af andre grunde aldrig udkom. Desuden var der de trykte ridderbøger, der kendes af omtale, men som ikke er overleveret. Og endelig må der være de fortællinger, som vi end ikke har spor af i dag. Den enkelte ridderbog var ofte voluminøs og havde et omfang som de to

<sup>6</sup>Selv om den enkelte ridder ofte skifter navn eller tilnavn og dermed væremåde, er Amadís de Grecia ikke identisk med Amadís de Gaula.

<sup>7</sup>I sit udredningsarbejde foreslår Avalor-Arce, at Amadís dør i den oprindelige *Amadís de Gaula*, dræbt af sønnen Esplandián, og at Oriana herefter kaster sig ud fra et vindue, i øvrigt ligesom Melibea i *La Celestina*.

<sup>8</sup>Ifølge José Manuel Lucía Megías: *Imprenta y libros de caballerías*, s. 65-67.

bind af *Don Quixote*. Bortset fra enkelte undtagelser kom de fleste ridderbøger i flere udgaver, de blev eksporteret og læst på spansk rundt om i Europa, ligesom de blev oversat til andre sprog. De var kort sagt datidens bestsellere.

Det gik drabeligt til i 1500-tallets eventyrlige ridderbøger, men selv om de mange kampscener sikkert primært henvendte sig til mandlige læsere og tilhørere, blev ridderbøgerne også læst og lyttet til af kvinderne. Her hørte de om brutale bortførelser og voldtægter, høvisk kærlighed og seksuel lyst, og af de selvrådige kvinder lærte de, at de selv kunne bestemme, om de ville giftes og med hvem. Ridderbogen var således en blanding af kamp og kærlighed i alle afskygninger, så den kunne nydes, men fra forskellige synsvinkler, af såvel mænd som kvinder.



Gustave Doré: *Don Quixote og hans ledsagere på vej mod prinsesse Micomiconas rige.*

### Høviske og eventyrlige ridderbøger

I princippet kunne et forhold indledes som et hemmeligt ægteskab efter fælles overenskomst. Grundlæggende skete det uden kirkens velsignelse, men den voksende, kristne indflydelse betød, at man begyndte at tage Gud til vidne. Den høviske kærlighed forudsatte ikke kun, at manden var kvinden tro, men også at han tilbad hende og satte hende over Gud. Der var således en potentiel blasfemisk holdning indbygget i den høviske kærlighed.

Forventningerne om troskab gjaldt, uanset hvor galsindet og umulig damen var. Der var altså ikke noget løfte om idel, endsige hjemlig lykke forbundet med den høviske kærlighed. Det ville heller ikke kunne forenes med ridderens binding til et liv i kamp. Sådan er det i hvert fald i ridderbogen *Amadís de Gaula*, der danner

forbillede for de mange ridderbøger, der blev skrevet og trykt i Spanien i 1500-tallet.

Den høviske ridder Amadís de Gaula elsker Oriana de Denamarcha (Danmark) så højt, at det blotte syn af hende er nok til, at han ikke kan koncentrere sig om sine ridderskabelige kampe. Det kommer derfor som et lammende chok, da hun rasende og vild af en urimelig og helt ubegrundet skinsyge nægter at have noget med ham at gøre. Han bliver ramt af vanvid og flakker om, til han kommer til Peña Pobre.

Imidlertid er det også hende, der generøst indfører ham i elskovens glæder, mens hendes donzella de Denamarcha (hendes hofdame, sendebud, m.m.) diskret finder sig et krat at holde siesta i. Man aner dog, som levn fra tidligere udgaver, at Amadís lå i med andre end den galsindede Oriana, selv om det i Montalvos udgave benægtes ihærdigt. Men netop den slags benægtelser læser Avallé-Arce som spor efter, at Amadís i en tidligere overlevering faktisk har forlystet sig med i hvert fald én anden dame. Den høviske tradition må således have haft en bramfri start på kastiliansk grund.

Amadís og de andre gode riddere har fuldt op at gøre med at kæmpe mod onde riddere, kæmper og dværge, der tager de farende jomfruer mod deres vilje. Den slags kunne de gode riddere aldrig finde på. En damekær ridder som Galaor, Amadís' bror, ligger kun med de farende jomfruer, når de selv vil, men det vil de heldigvis gerne, også selv om det kun bliver et kortvarigt eventyr. Blandt de høviske riddere finder man således ikke kun den uforbeholdne tilbødelse af den udkårne dame, men også kimen til forførelsen.

Montalvos *Amadís* er ikke overdreven i sin anvendelse af fortryllelser, undergørende helbredelser og andre eventyrlige og groteske hændelser. De tager imidlertid til, efterhånden som Amadís-serien fortsætter, og andre serier opstår. Men det er især den høvisk-sanselige kærlighed og den uhøviske voldtægelse, der udgør drivkraften bag ridderbedrifterne.

I Feliciano de Silvas *Amadís de Grecia* (9. bog i Amadís-sagaen) møder Amadís de Gaula således en grædende jomfru, Malfadea, med en mands og en kvindes hoved hængende i en snor om halsen. Hun har opsøgt Amadís for at bede om hans hjælp mod en af sine vasaller, Mascarón. Han har bemægtiget sig hendes land og dræbt hendes forældre, hvis hoveder hun nu bærer om halsen, og som om det ikke var nok, har han også voldtaget hende på hendes forældres lig. Da Amadís senere dræber Mascarón og skærer hovedet af ham, kaster Malfadea sig over misdæderen, flænses hans kød af ham og æder det. Men heldigvis dukker der snart en forelsket vasal op, som Amadís kan gifte Malfadea med.

Stort bedre går det ikke Brisena og hendes datter Esclariana. De reddes om bord på to korsarers skib, men Esclariana bortføres på et andet skib af en korsar, der forsøger at voldtage hende. Netop da kommer ridderen Florestán belejligt sejrende forbi og skærer halsen over på korsaren. Florestán er så skøn, at den romerske prinsesse Esclariana, uden i øvrigt at afsløre sin egen identitet, tilbyder ham sin kærlighed.

Senere forvandles Esclariana til slange, og da Florestán vil følge hende ind i en hule, standses han af en ridder uden hoved, men med øjne på brystet. Florestán slår ham ihjel, hvorefter han selv tryllebinder. Langt senere ophæves fortryllesen, Esclariana vælges til kejserinde af Rom, og hun beder sin bedstefar Amadís de Gaula om at blive gift med Florestán. Det just refererede ville være mere end rigeligt til et par romaner, men i en ridderbog som *Amadís de Grecia*, der jo mest handler om netop Amadís de Grecia, er det blot et par småepisoder.

### Ridderbøgerne og deres parodiske modspil

Ridderbøgerne fremviste en høvisk kærlighed, der byggede på damens frihed til at sige ja eller nej. Men den høviske kærlighed havde en bagside, nemlig når et nej ikke blev respekteret. Damerne var ofte undervejs og kunne da opleve at blive voldtaget eller bortført af onde riddere, kæmper og dværge. Selvfølgelig var damerne mest udsat, når de drog fra sted til sted, men en ond ridder eller kæmpe kunne også terrorisere et lokalsamfund.

De kunne da håbe på, at en farende ridder i samme nu kom forbi og forsvarede dem, eller de kunne opsøge en farende ridder og bede ham kæmpe mod voldsmanden. Det kunne i øvrigt også overgå de gode riddere at blive holdt fangen eller tryllebundet. Ligesom 1800-tallets melodrama blev den usikre tid bearbejdet i sort-hvide modsætninger mellem onde og gode riddere. Problemerne blev forenklet og løsningsne ligeså.

Umiddelbart præsenterer *Don Quixote* sig som en nyskabende genreblanding, hvor rammefortællingen med don Quixote og Sancho er en (parodi på en) ridderbog, mens de indlejrede fortællinger kunne være hentet fra pastoralen eller den græske kærlighedsfortælling. Men som Armando Durán gør opmærksom på i *Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, er de to genrer integrerede i ridderbogen.

Imidlertid trækker Miguel de Cervantes (1547-1616) i *Don Quixote*, bd. I, en klarere skillelinje mellem de to genrer, end tilfældet er i ridderbogen, idet han ikke bare opererer med en delvis episodisk komposition, men udskiller og rammesætter kærlighedsfortællingen som en selvstændig, indlejret fortælling i ramme-fortællingen. Det gør han med en bevidsthed om, at den mandlige læser/tilhører mest er optaget af krig og kamp, mens den kvindelige læser/tilhører indfanges af kærlighed og elskov.

Fordelingen omtales i kap. XXXII, bd. I, hvor tjenestepigen Maritornes holder af elskov, den lidt finere krodatter foretrækker den høviske kærlighed, mens kroværten fornøjer sig over kampene. Der kan således ligge en læsersegmentering bag den klare struktur med ramme-fortælling og indlejrede fortællinger i bd. I, idet kompositionen gør det let for henholdsvis mandlige og kvindelige læsere/tilhørere at opsøge de dele af værket, som interesserer dem mest.

Denne strategi revurderes i kap. III, bd. II, hvor studenten fortæller, at folk har kritiseret den fortælling, der klart har været adskilt fra rammen: "[...] *Den formastelige nysgerrige*, ikke fordi den var dårlig eller slet

fortalt, men fordi den ikke foregår her og heller ikke har noget med historien om Hans Nåde hr. don Quixote at skaffe." Derfor videreføres kærlighedsfortællingerne i bd. II som delvis selvstændige, delvis indlejrede fortællinger, således at læserne og tilhørerne oplever, at don Quixote og Sancho bestandig er med og i det mindste har betydning for udfaldet af kærlighedsintrigen.

Det er fristende at betragte *Don Quixote* som en parodi på de eventyrlige ridderbøger, men ser man nøjere på den enkelte episode i Cervantes' værk, virker det snarere som en analyse af en konfliktfuld kærlighed, der ikke længere respekterer det ritualiserede, høviske forløb. Situationen gennem-spilles, så det fremgår, at ingen af de involverede er rent gode eller rent onde, idet den enkelte virker sammensat af en blanding af kalkulation og naivitet, bagtanker og ligefremhed. Når konflikten imidlertid ikke længere udspringer sig mellem entydigt onde og gode personer, er der heller ingen enkel og entydig løsning på den.

Den høviske kærlighed var for så vidt allerede kommet ud af kontrol i ridderbøgerne, men løsningsforslagene var for enkle til at kunne tilbyde nogen reel problemløsning. I forhold hertil indfører Cervantes en kompleks personbeskrivelse, ligesom den gode, høviske kærlighed blandes op med den onde, selviske kærlighed, således at ingen kan påberåbe sig at være forfulgte uskyldigheder. Idet hver især erkender sin egen andel af skylden for hændelsesforløbet, åbner den enkelte sig for en løsning, der snarere får æstetisk end etisk karakter.

Det drejer sig ikke om, hvem der har ret, ej heller om, hvem der har en stærk ridder til at forsvare sig eller fremstår som ren uskyldighed, men derimod om at forstærke ens egen tvetydighed for gennem en flerfoldig identitet at kunne dynamisere konflikten, æstetisere den og skabe et større rum med plads for at lade situationen udvikle sig narrativt. Med ridderbøgernes eventyrlige kærlighed, voldtægt, krydsklædning og andet dramatisk fortællegods in mente, kan det være interessant at følge en af de store episoder i *Don Quixote*, bd. I.

### Et trekantsdrama - eller historien om bondedatteren Dorotea

Dorotea er en rig bondedatter, der kurtiseres af hertugsønnen don Fernando. En nat trænger han ind i hendes kammer, hjulpet af hendes forræderiske kammerpige. Dorotea holder hovedet koldt og afvejer hurtigt alle muligheder. Da hun under alle omstændigheder vil blive voldtaget, kan hun lige så godt frivilligt give sig hen i et forsøg på at binde ham i et hemmeligt ægteskab. Don Fernando lader sig imidlertid ikke sådan binde, men forsvinder fra byen sammen med sin gode ven Cardenio, der glad og gerne fortæller don Fernando om sin barndomskæreste Luscinda.

Det vækker don Fernandos begær, og idet han bruger sin fornemme position, overtaler han Luscindas far til at gifte hende med ham mod hendes vilje. Cardenio bliver ude af sig selv og begiver sig ind i Sierra Morenas vildsomme bjerge. I mellemtiden har

den svegne Dorotea krydsklædt som mand og er draget hjemmefra med en tjener. Denne prøver senere at voldtage hende, hvad hun klarer ved at skubbe ham ud over en klippe.



Gustave Doré: Don Fernando sværger Dorotea sin troskab og kærlighed.

Herefter kommer hun i tjeneste hos en kvægbonde, der også forsøger at voldtage hende, men denne gang er der ikke lige en klippeskrænt at skubbe ham ud over, hvilket jeg læser som en eufemisme for, at hun bliver voldtaget. Herefter flakker også hun om i Sierra Morena klædt som bonde, indtil hun og Cardenio bliver samlet op af selskabet omkring don Quixote.

De søger alle til en kro, hvor don Fernando dukker op med den bortførte Luscinda:

Nu genkendte don Fernando også Cardenio, og Luscinda, Cardenio og Dorotea stod alle tre stumme og anspændte, næsten uden at forstå, hvad der var overgået dem. Alle tav og betragtede hinanden: Dorotea så på don Fernando, don Fernando på Cardenio, Cardenio på Luscinda, og Luscinda på Cardenio. (kap. XXXVI, bd. I).

Det interessante er ikke så meget den kollektive skandalescene som den panorerende redegørelse for blikkenes retninger. Dorotea, Cardenio og Luscinda ser hver især på deres elskede, men don Fernandos blik er hverken rettet mod hans tidligere eller nuværende dame, men mod Cardenio. Don Fernando reagerer som samtidens øvrige forførelere, idet han mere er optaget af rivalen end af de involverede kvinder.

Det kan selvfølgelig tolkes som en homoseksuel eller homosocial relation, formidlet af den kvinde, der tvangsudveksles mellem de to mænd. Men fort-

sættelsen viser en duellerende relation<sup>9</sup>, der snarere stiler mod døden end mod en seksuel eller social forbindelse:

Luscinda var så afmægtig, at da don Fernando slap hende, var hun ved at synke om på gulvet, men Cardenio stod lige i nærheden, for han havde stillet sig bag don Fernando, så han ikke blev genkendt, og nu satte han al frygt og bæven til side og styrtede hen for at støtte Luscinda [...]. Det var et mærkeligt skue for don Fernando og alle de omkringstående, der forundret betragtede så mageløs en tildragelse. Dorotea forekom det, at don Fernando havde mistet al farve i ansigtet og gjorde mine til at hævne sig på Cardenio, for hun så hans hånd nærme sig sværdet;" (kap. XXXVI, bd. I, jeg kursiverer).

Det er således mindre kærlighed end rivalisering med den anden mand, der driver forførelserne frem.

### Krydsklædning og tvetydig personbeskrivelse

I 1500-tallets ridderbøger kom der altid lige en farende ridder forbi, når det var ved at gå galt, og denne ridder var så herlig, at prinsessen forelskede sig i ham, så den onde voldførelse blev forvandet til en lykkelig forførelse, og endda kunne det ske med damen som initiativtager. I Cervantes' parodi på ridderbøgerne kan man også træffe på en farende ridder, men han præsenteres som et særsyn, hvad der viser, at det ikke længere var almindeligt at træffe farende riddere. At dømme efter hans voldsomme fremfærd får man desuden indtryk af, at hans indgriben gjorde ondt værre.

Til gengæld udviklede barokkens litteratur en alternativ strategi, hvor kvinderne blev selvhjulpne. Den svegne kvinde, der var blevet forført og forladt, kunne krydsklæde som mand og drage ud for at genoprette sin tabte ære og sin tabte adgang til en gunstig, social position.

Det sidste fremgår ikke altid klart i barokkens litteratur, men netop i eksemplet med Dorotea var det tydeligvis i hendes tanker, da hun gav efter for don Fernandos voldførelse. Som datter af rige bønder ville hun hæve sig socialt ved at gifte sig med en hertugsøn, da adel og især højadel var fornemmere end økonomisk velstand.

På dette tidspunkt talte og sagde jeg til mig selv: 'Jo, jeg er ikke den første, der gennem ægteskab er steget fra en beskeden til en fornem stand, ligesom don Fernando heller ikke vil være den første, som skønhed eller blind kærlighed, der nok er det mest sandsynlige, har fået til at vælge en kone under hans fornemme stand. [...] findes der ord, som kan overbevise mine forældre og andre om, at denne ridder trængte ind i mit kammer uden mit samtykke?' Alle disse spørgsmål og svar vendte jeg på et øjeblik i mit stille sind (kap. XXVIII, bd. I).

<sup>9</sup>Hvis den duellerende og rivaliserende relation til den anden mand bliver vigtigere end relationen til kvinden, er der tale om det mimetiske begær, som i sin katastrofiske variant ikke finder et balancepunkt socialt eller seksuelt, men først når en udløsning i døden. Begrebet om det mimetiske begær er hentet hos René Girard, der i øvrigt også diskuterer *Don Quixote* i *Deceit, Desire & the Novel*.

Det er den slags passager, der får Percas Ponseti til at pege på Cervantes' opbygning af tvetydige personer: Når Dorotea er i stand til at slå sin tjener ihjel, da han vil voldtage hende, burde hun også kunne klare at gøre effektiv modstand mod don Fernando. Idet hun giver efter for ham, viser det hendes ambivalens. Dorotea siger ét, men gør noget andet.

Ser man nøjere på beskrivelsen af Dorotea før voldførelsen, er hun i sin hele livsførelse splittet mellem kvindens sysler og mandens opgaver med at bestyre forældrenes bedrift. Det præger også hendes læsevaner, der veksler mellem bønnebøger og ridderbøger. Men da hun krydsklæder som mand, styrker den ændrede fremtoning hendes mandlige side, så hun bliver i stand til at færdes på veje og stier og til at forsvare sig selv.

I barokken gælder det, at en ændret fremtræden ofte indvirker på personens væremåde. Det samme kan iagttages, da Dorotea bliver overrasket af præsten, barberen og Cardenio med sit (kvindelige) lange hår blottet. Her skifter hun pludselig til kvindemanér og bliver ude af stand til at flygte.

Men selv som kvinde bevarer Dorotea sin handlekraft, for da hun hører, at præsten og barberen har planer om at lokke don Quixote med hjem til landsbyen ved at spille prinsesse i nød, tilbyder hun straks sin assistance. Således krydsklæder den mandeklædte Dorotea endnu engang, men nu socialt, idet hun bliver prinsesse Micomicona fra det fjerne rige Micomicón i Guinea.

Hvor Dorotea før fortalte sin 'virkelige' historie, fortæller hun nu prinsesse Micomiconas fiktive historie. Den præsenteres, så den svarer til de ridderbøger<sup>10</sup>, der fulgte efter *Amadís de Gaula* i 1500-tallet. Men selv om Micomiconas historie henter sin stil og iscenesættelse fra ridderbogen, fungerer den samtidig som en eventyrlig variant af Doroteas egen historie. De er ganske vist ikke identiske, men rummer alligevel lighedstræk.

Således trues både Dorotea, den krydsklædte Dorotea og Micomicona af en monstrøs kraft, der tvinger dem til at bryde op, ligesom de alle tre indgår i en mesalliance. Dorotea voldføres, den krydsklædte Dorotea voldtages sandsynligvis, og Micomicona trues af Ordkløveren med det Skumle Blik, men byder sig i stedet til over for don Quixote (kap. XXX).

Idet Dorotea krydsklæder og bryder op hjemmefra, bliver hun spændt ud mellem en mandlig og en kvindelig identitet og får derved en udvidet og bevægelig identitet, som sætter hende i stand til at genvinde kontrollen over sin egen situation. Da hun først har sat sig i bevægelse, standser hun imidlertid ikke ved det, men kaster sig ud i endnu en krydsklædning til prinsesse, hvilket gør, at hun bliver spændt ud mellem en virkelig og en fiktiv identitet. Hvor krydsklædningen til mand gjorde hende geografisk mobil, indebærer krydsklædningen til prinsesse, at hun placerer sig mellem en virkelig og en fiktiv identitet, så hun bliver narrativt bevægelig. Hermed digter hun sig ind i en højere, social klasse, der

endda er fornemmere end don Fernandos, idet han 'kun' er hertugsøn.

Det får alle de tilstedeværende til at anerkende hende som hans retmæssige brud, ligesom don Fernando selv bøjer sig for hendes argumenter. Hvor hun qua sin krydsklædning til mand næppe ville være i stand til at duellere med våben i hånd og besejre don Fernando i hans egenskab af ond ridder, lykkes det hende ved at krydsklæde til 'fiktionsmodus' at overvinde ham med ordets magt.

Disse og andre ord sagde den ynkværdige Dorotea så følelsesfuldt og tårevædet, at don Fernandos ledsagere og alle andre tilstedeværende følte med hende. Don Fernando lyttede til hende uden et ord til svar [...] efter i en rum tid at have betragtet Dorotea opmærksomt åbnede han armene og slap Luscinda fri, idet han forvirret og forundret sagde:

'Du sejrede, smukke Dorotea, du sejrede: for det er ikke muligt at benægte så mange sandheder på én gang.'" (kap. XXXVI, bd. I).

### Oprør mod Gud

Med denne flerstrengede episode har Cervantes ikke kun leveret en kulturanalyse af den funktion, som 1500-tallets ridderbøger kunne have haft i virkeligheden, men også en kritisk videreudvikling heraf. Ridderbogens melodramatiske manikæisme med den høviske, gode ridder og den onde kæmpe bliver problematiseret, idet den høviske ridder viser sig som et sammensat figur, hvor gode og onde drivkræfter blander sig. Men selv om nogle er værre og andre bedre, rummer den sammensatte person altid noget godt, som man kan appellere til. Til gengæld må man også indstille sig på at møde svage karaktertræk eller gustne overlæg hos de gode.

Således er Cardenio en kujon, der forventer, at Luscinda skal begå selvmord for at redde hans ære, mens han selv i det skjulte ser på uden at turde gribe ind. Heller ikke Dorotea kan helt sige sig fri, for hun går ikke ind i det hemmelige ægteskab, drevet af kærlighed som det sig hør og bør i det høviske forhold. I stedet tænker hun, der er vant til at lede forældrenes bedrift, hurtigt situationen igennem, afvejer fordele og ulemper og gør sig klart, at hendes ære under alle omstændigheder er røget sig en tur, så hun lige så godt kan tage chancen og gå med på don Fernandos forlangende, for går den, ja, så vil hun vinde ved det. Et ægteskab med ham betyder nemlig, at hun vil stige ikke så lidt i de sociale grader, fra rig bondedatter til hertugfamilie.

Udgangspunktet for Dorotea og don Fernando var den høviske kærlighed, hvor ridderen og hans dame på tro og love indgik et hemmeligt kærlighedsforhold, som kun de selv ved deres troskab og kyskhed kunne opretholde. Men det er netop, hvad don Fernando ikke er indstillet på. Han indgår i baroklitteraturens lange række af forførelse, der med næste forførelse dementerer det første løfte om ægteskab.

Oprindelig var der hverken Gud eller et socialt fællesskab til at sikre kærlighedsforholdet og end ikke et samliv eller en fysisk nærhed mellem de to til at binde dem sammen. Der var alene tanken om den

<sup>10</sup>Micomiconas historie minder om Malfadeas historie fra *Amadís de Grecia*.

elskede og nogle få stjålne stunders elskov, som måske fik følger. Forholdet blev således holdt oppe af mandens tilbedelse uden tanke for sociale eller religiøse hensyn.

Således kunne den hemmelige elskov ses som et indirekte oprør mod Gud og det sociale fællesskabs normer. Men da Montalvo fik fingre i *Amadis* og begyndte at digte til, sørgede han for, at de mange uautoriserede forhold blev bekræftet som ægteskaber. Hermed var vejen banet for, at også de hemmelige ægteskaber efterhånden blev indgået med Gud eller en helgen som vidne, hvad der skete for Dorotea og don Fernando.

Men når Gud blev garant for det hemmelige ægteskab, kunne det ikke længere fungere som et oprør mod Gud og den patriarkalske orden<sup>11</sup>. Ikke med mindre man brød det hemmelige ægteskab. Således blev den oprørske funktion efterhånden overtaget af forførelsen, hvor manden høvisk indstiftede et hemmeligt ægteskab for ufortøvet at fortsætte til den næste dame.

Med forførelsen blev den høviske kærlighed udhulet og endte som en tom skal, idet manden nægtede at opfylde sin del af kontrakten, der var at være tro mod sin dame. Var det hemmelige ægteskab indstiftet med Gud som vidne, kunne man se forførelserens udskiftninger af den udkårne som et indirekte oprør mod Gud og hele den patriarkalske orden. Eller udtrykt i ridderbøgenes terminologi: De monstrøse kæmpers og ridders ondskab trængte i barokken ind i den høviske ridder, der således fik en sammensat karakter.

Den høviske kærligheds gode ridder blev fra nu af drevet af gustent overlæg eller gennem mimetisk begær efter den andens udkårne, hvad der burde ende i duel, idet forførelsen krænkede den anden mands ret til at disponere over kvindens liv. Med duellen som risiko kunne forførelsen af den andens dame derfor betragtes som en udfordring til døden. Men i og med at tiderne skiftede, og mændene veg tilbage for at kæmpe for damen, ændrede forførelsen karakter og blev alene en symbolsk markering af, at forførelsen turde risikere livet.

Det var netop, hvad der skete, da don Fernando udfordrede Cardenio ved at gennemtrumfe et ægteskab med Cardenios elskede Luscinda. Herved blev Cardenio ydmyget, da han ikke turde kæmpe for sin dame, mens don Fernando vandt en sejr. At der var tale om en symbolsk kamp mellem de to mænd, snarere end en ægte kærlighed til Luscinda, vidnede don Fernandos blikretning om, da alle stod samlet i krostuen til den store skandalescene<sup>12</sup>.

<sup>11</sup>Gómez-Centurión Jiménez fastslår i *La familia, la mujer y el niño*, at det var fædrene, der nøje aftalte de økonomiske betingelser for ægteskabskontrakten. Som et led i modreformationen efter Trenterkonciliet modarbejdede man desuden det hemmelige ægteskab.

<sup>12</sup>Jeg bruger netop ordet skandalescene, fordi denne og tilsvarende scener hos Cervantes må have inspireret Dostojevskij til det, som Mikhail M. Bakhtin netop omtaler

### Incestuøs eller homoseksuel transvestisme

Hvor den høviske kærlighed mellem Amadís og Oriana fra *Amadís de Gaula* må have været en af inspirationskilderne til don Quixotes tilbedelse af Dulzinea, optræder historierne om Amadís de Grecia<sup>13</sup> og Niquea sandsynligvis som forlæg til et par af de delvist indlejrede fortællinger i *Don Quixote*, bd. II.

Som Ridderen af det Glødende Sværd er Amadís de Grecia faldet for Niquea, datter af sultanen af Niquea. Fra barnsben har hun været spærret inde i et tårn, for at ingen, heller ikke hendes tvillingebror Anastarax, skulle få hende at se, så hendes overmåde skønhed ikke kom for skade at forårsage uskyldige ridders død. Imidlertid forelsker Niquea sig i Ridderen af det Glødende Sværd og sender ham et kærlighedsbrev. Mens hun venter på svar, drager hun ud til et hus i skoven, og på vejen møder hun sin tvillingebror Anastarax, der forelsker sig uhjælpeligt i hende. Hans kærlighed ophører ikke, da han erfarer, at hun er hans søster, hvad der gør den incestuøs.

Men samtidig udvikler den anden kærlighedsintrige sig. For at vinde indpas hos Niquea forklæder Ridderen af det Glødende Sværd sig som slavinden Nereyda og sætter sig selv så dyrt til salg, at kun sultanen har råd til at købe ham/hende. Hermed får Nereyda adgang til sultanens datter Niquea, og de indgår hemmeligt ægteskab. Alt imens har Nereyda besvær med at holde sultanen på afstand, for denne har nemlig forelsket sig i ham/hende. Da Niquea bliver gravid, må Nereyda og Niquea imidlertid flygte.

I stedet for at blive rasende besinder sultanen sig og beslutter at tilgive sin datter, for som Niquea appellerende skriver til sin far, er hendes egne følelser jo ligesom "den fornuftens ufornuft, som Nereydas skønhed plejede at hensætte dig i"<sup>14</sup>. Langt senere træder Nereyda frem som Amadís de Grecia efter længe at have kæmpet i kvindekledning. Han og Niquea gifter sig, og sultandatteren Niquea bliver døbt.

Tvillingebroderen Anastarax og hans forelskelse i sin tvillingesøster kan have dannet forlæg for en lille episode, der fandt sted i Sanchos tid som guvernør. Da Sancho går en runde på Fastlandsøen, træffer han og hans følge på en bror og søster, der har sneget sig væk hjemmefra, fordi søsteren, der ellers har været spærret inde altid, frygtelig gerne vil se verden udenfor (kap. XLIX, bd. I). Hun har iført sig broderens klædedragt for at kunne færdes uantastet uden for huset ved aftentide.

---

som skandalescene, hvor alle centrale personer mødes, så der slår gnister af dem.

<sup>13</sup>Winfried Schleiner giver eksempler på renæssancens krydskledning i en ridderbog. Hun omtaler den som 8. bind af *Amadís de Gaula*-serien, men der er sandsynligvis tale om 9. bind, *Amadís de Grecia*, hvor der netop foregår de omtalte krydskledninger. Det 8. bind er det skandaløse, hvor forfatteren tager livet af Amadís de Gaula, som dog til glæde for de mange læsere genoplives i 9. bind af en konkurrerende forfatter, den vidtløftige Feliciano de Silva.

<sup>14</sup>Citat fra *Amadís de Grecia* er hentet fra *Amadís de Grecia, guía de lectura*, s. 47. Citatet taler om netop den "fornuftens ufornuft", som don Quixote læser om hos Feliciano de Silva i *Don Quixote*, kap. I, bd. I.

Mere uforklarligt virker det, at broderen i en spejling heraf klæder sig i hendes prægtige kvindekæder.

Den umiddelbare hensigt med krydsklædningen er lysten til at se sig om i verden. Men når krydsklædningen bliver gensidig, er det næppe alene en praktisk foranstaltning med henblik på at komme en tur i byen, for så havde broderen ikke behøvet at tage hendes tøj på. Med den gensidige krydsklædning bliver de hinandens spejl, så broderen kan se sig selv i hendes skikkelse, mens hun ser sig selv i ham. Men samtidig nærmer de sig hermed også hinandens kønsidentitet og ender i en mellemproportional, hvor begge er halvt yngling, halvt ung pige, hvad deres unge, slanke kropsbygning muliggør.

Hermed bliver de en hermafroditisk spejling af hinanden, så de finder sammen i en præseksuel identifikation, hvor de incestuøst nærmer sig hinandens kroppe. Det sker ikke umiddelbart, men ved metonymisk at iføre sig den andens klædedragt, så de gennem tøjets kontakt til den anden kan opleve en middelbar, gensidig berøring. Men ser man bort fra den latente incestuøsitet, bliver der bare fortalt om en ung pige, der har en ubændig lyst til at komme ud og se sig omkring. Hermed foreslås, at kvinder kunne finde på at krydsklæde for at få bevægelsesfrihed og ånderum.

Den anden historie fra *Amadís de Grecia*, der måske er blevet bearbejdet i Cervantes' forestillingsverden, er episoden med Niquea og hovedpersonen Amadís de Grecia<sup>15</sup> eller Ridderen af det Glødende Sværd, der krydsklæder som Nereída. Betragtet som løs skitse kan den have fungeret som inspirationsmateriale for Cervantes' historie om Ricotes datter Ana Félix.

Da Ricote (Stenrig) hører, at den spanske konge agter at udvise maurerne, drager han rundt i Europa for at finde et sted, hvor han og familien kan slå sig ned. Valget falder på den tolerante penge- og handelsby Augsburg. Men før han når<sup>16</sup> at hente familien, bliver den sammen med alle andre maurere udvist fra De Spanske Riger. Hans smukke datter Ana Félix havde imidlertid en fornem, spansk tilbeder, don Gaspar, der valgte at blande sig med de fordrevne maurere og følge hende i landflygtighed. Det kunne han uden problemer gøre, fordi han talte arabisk<sup>17</sup>.

<sup>15</sup>Selv om den enkelte ridder ofte skifter navn eller tilnavn og dermed væremåde, er Amadís de Grecia ikke identisk med Amadís de Gaula. Til gengæld er Ridderen af det Glødende Sværd Amadís de Grecias tilnavn.

<sup>16</sup>Idet Cervantes ikke giver ham tid til at finde et passende sted at bo til sin familie, fortæller han egentlig, at virkelighedens udvisning foregik så hurtigt, at de udviste ikke havde tid til at forberede landflygtigheden ordentligt. Dermed retter han indirekte en kritik imod udvisningen.

<sup>17</sup>Fordrivelsen af maurerne fandt sted 1609-1614, altså mellem bd. I og bd. II af *Don Quixote*. På det tidspunkt havde man i De Spanske Riger i omkring hundrede år arbejdet på at udrydde maurisk kultur og sprog, så når Cervantes lader en fornem spanier tale arabisk, hævder han dermed, at mange af rigernes indbyggere havde dobbeltkulturelle kompetencer. Den detalje, at don Gaspar taler arabisk, antyder en bikulturalisme, der kan opfattes som et led i en indirekte kritik af udvisningen af maurerne.

Da de landflygtige kommer til Algier, lader kongen Ana Félix kalde, fordi der går frasagn om hendes skønhed. For at klare frisag vækker hun hans griskhed ved at fortælle om faderens skjulte skat derhjemme, men i samme nu kommer der bud om en smuk yngling, som hun formoder må være don Gaspar. Da hun ved, at tyrkerne ikke kan stå for smukke knøse, forklarer hun hastigt, at ynglingen i virkeligheden er en forklædt pige.

Hun skynder sig hjem og klæder don Gaspar som maurerkvinde, og da kongen af Algier ser den krydsklædte don Gaspar, sætter han denne i huset hos nogle fornemme maurerkvinder for at bruge ham/hende som gave til Stortyrken<sup>18</sup>. Nu får den snarrådige Ana Félix travlt, da hun ikke kun skal drage med et skib til De Spanske Riger for at hente skatten, men også bevare sin bevægelsesfrihed der, så hun kan slippe væk og organisere en befrielse af don Gaspar. Også det sker ved krydsklædning, men nu fra kvinde til mand.

Cervantes kan meget vel have haft den 'idérige' Feliciano de Silva i tankerne, når han opbygger sine historier om krydsklædning, hermafroditisme, incest og lignende. Men begynder man at se bogstaveligt på hermafroditismen, bliver billedet mere grotesk.

Hvis sultaner ikke kan stå for ynglinge, kunne det tolkes som en vis hermafroditisk tilbøjelighed<sup>19</sup>. En ung mand er jo netop spinkel som en kvinde, men rummer også nogle af mandens træk eller mangler nogle af kvindens, om man vil. Imidlertid er Amadís de Grecia ikke en nyslået ridder og har allerede været engageret med en anden kvinde, før han lod sig forføre af Niquea. Han må derfor have været en fuldvoksen mand, da han klædte sig som slavinden Nereyda og besnærede sultanen.

Ligesom mændene kan krydse over og antage en delvis kvindelig fremtoning, kan kvinderne bryde den passive kvinderolle og optræde aktivt. Det sker, da Niquea forelsker sig i Ridderen af det Glødende Sværd på afstand og tager initiativ til at forføre ham. Også maureren Ana Félix er initiativrig. Ganske vist fortier hun, hvordan don Gaspar fik hende at se første gang, men da de befinder sig i landflygtighed, er hun den snarrådige, ligesom det er hende, der krydsklæder til yngling og drager til De Spanske Riger som kaptajn for et skib bemanded med maurere og tyrkere.

Så mens Gaspar krydsklæder til kvinde, ifører Ana sig ikke kun mandeklæder, men indtager også en post, der kræver sin mand. Til gengæld optrådte Ana som kvinde og græd, da hun blev landsforvist, mens don

<sup>18</sup>Kongedømmet Algier eller Berberiet var hjemsted for sørøvere og orienterede sig i retning af det Osmanniske Rige, da Cervantes var krigsfange der fra 1575-1580. En dygtig sørøver kunne stige i graderne og enten ende som konge over Algier eller admiral over den tyrkiske armada ifølge Emilio Sola et al: *Cervantes y la berbería*.

<sup>19</sup>Her mener Winfried Schleiner, at Amadís i skikkelse af Nereida må være ung og spinkel: "the 'one-sex model' said to dominate Renaissance sexology;" s. 97. Til gengæld foreslår hun, at det kunne være en diskret måde at tale om homoseksualitet på i renessancen.



Gaspar resolut reagerede som mand og valgte at følge sin elskede Ana.

I sin analytiske genskrivning foreslår Cervantes således, at klæder ikke kun kan få et menneske til visuelt at skifte køn, men også giver adgang til det andet køns kulturbestemte forcer (selv om krydsklædningen og handlekraften ikke altid er helt synkroniseret). Således afsøger og tolker Cervantes de potentialer, der ligger i de melodramatiske ridderbøgers episoder med henblik på at forstå dem ud fra sin interesse for datidens 'psykologi'<sup>20</sup>. Og hans nysgerrighed rækker bredt, idet han udforsker menneskets sammensathed både i en flerkulturel forståelsesramme og i forhold til en fluktuerende kønsidentitet.

### 'Virkelighedens' tvetydige kønsidentitet

De historier, jeg indtil nu har trukket frem fra *Don Quixote*, har som indlejrede fortællinger virket mere fiktive end rammen, hvor don Quixote og Sancho færdes. Hvad de to kommer ud for, repræsenterer i højere grad 'den samtidige virkelighed'. I denne sammenhæng ser jeg bort fra don Quixotes fiktionsinspirerede tilbedelse af Dulzinea på afstand og koncentrerer mig i stedet om Sancho.

Når don Quixote tydeligvis har ladet sig inspirere af en af de ganske få rigtig kyske riddere som Amadís de Gaula, hænger det sammen med, at don Quixote i virkeligheden har svært ved at holde fingrene væk fra damerne. Hver gang han føler sig fristet, holder han besværgende Dulzinea frem som for at mane de forstyrrende lyster i jorden.

I bd. I er det tjenestepigen Maritornes, som han håndfast omfavner, samtidig med at han fortæller om Dulzinea, der hindrer ham i at gøre hende sin skyldighed. I bd. II er det både Altisidora og oldfrue Rodríguez, der gør ham ude af sig selv over at måtte holde sig i skindet.

I nærværende sammenhæng med krydsklædte af begge køn er det imidlertid mere interessant at se på Sancho og hans smag for damer. Han er tydeligvis begejstret for mandhaftige kvinder med hår på brystet. Således vil Sanchos begejstring ingen ende tage, da han hører, at Dulzinea i virkeligheden er bondepigen Aldonça Lorenço<sup>21</sup>:

[...] hun er en lige så god stangkaster som den stærkeste hyrde i hele landsbyen. Hun er ved Gud en prægtig pige, et rigtigt kvindfolk med hår på brystet, der kan rage kastanjerne ud af ilden for enhver færende ridder eller ridder med planer om at drage ud, hvis han skulle tage hende som sin frue!" (kap. XXV, bd. I).

Men når han ikke render efter dem, skyldes det, at han er gift med Teresa, der er så håndfast mandhaftig, som han kunne drømme om.

<sup>20</sup>Han har interesseret sig for galskab og har haft kendskab til Huarte de San Juan og hans bog om kropsvæsker og temperamenter.

<sup>21</sup>Til gengæld viser det ikke noget om don Quixotes smag, for han digter jo Aldonça om til den uforlignelige Dulzinea.

[...] hun er godheden selv, og hvis ikke hun var så skinsyg, ville jeg ikke engang bytte hende med kæmpekvinde Syvmilefarer<sup>22</sup>, der efter hvad min herre siger var et ordentligt kvindfolk af format" (kap. XXV, bd. II).

Ved at bevæge sig fra de indlejrede historiers krydsklædning til rammefortællingens 'virkelige' personer bliver det klart, at den tvetydige kønsidentitet findes hos det enkelte menneske, ikke som noget, der skal afvises, men tværtimod som noget, der rummer en ganske særlig tiltrækning.

'Virkelighedens' mandhaftige kvinder, som Sancho har en svaghed for, kan sagtens være inspireret af renæssancens ridderbøger. I *Las Sergas de Esplandián* finder man øen California, der ligger lige ved det jordiske paradys. Den er befolket af amazoner, der har den skik at slå de fleste af deres drengebørn ihjel. Dronning Calafia og hendes amazoner deltager i det store slag mellem kristne og tyrkere på tyrkernes side og er lige ved at vende krigslykken, da hun lader åbne en luge i skibssiden, så deres medbragte griffer kan flyve ud og gøre indhug på de kristne.

Hun og en af sultanerne udfordrer Amadís de Gaula og Esplandián til tvekamp, men bliver efter en drabelig kamp overvundet og taget til fange. Her må dronning Calafia endnu en gang se sig besejret, men denne gang på kærlighedens felt, for Esplandián, som hun er faldet for, gifter sig med kejserdatteren og bliver kejser. Alligevel erklærer dronning Calafia (kap. CLXXVIII) kejseren sin kærlighed og foreslår, at han finder en anden mand til hende, men helst en kongesøn.

Straks foreslår kejseren kongen af Sobradisas søn Talanque, der er smuk og stor af krop. Dronning Calafia gifter sig med ham og begynder at gå i kvindetøj, for at hendes mand kan tage sig ud som overhoved og herre over alt (kap. CLXXXIII). Da der imidlertid bliver oprustet til kamp, kan hun ikke længere være nær, men beder sin mand om lov til at gå i kamp med sine amazoner. Amazonen dronning Calafia optræder således som kvinde af hensyn til decorum, men fører sig mandigt frem af lyst.

Ligesom amazonerne i ridderbogen *Esplandián* udfordrer den patriarkalske orden, sker det også hos Cervantes. Derfor undrer det mig, når jeg støder på bemærkninger om Cervantes' misogyni, idet han tværtimod viste sine læsere og tilhørere, at det var muligt at lave problemløsning på kvindernes præmisser. Det sker ikke kun i historien om Dorotea, men også i en parallel fortælling *La fuerza de la sangre*<sup>23</sup>, hvor den unge pige bortføres og voldtages, men fjerner et krucifiks som bevis. Senere finder hun frem til 'svigerfamilien', hvor

<sup>22</sup>Rafael M. Mérida gør i *Tres gigantas sin piedad* opmærksom på, at mens væbneren Sancho Pança ikke kan stå for Syvmilefarer eller Andandona, bliver den græselige kæmpekvinde til gengæld slået ihjel af Amadís de Gaulas væbner Gandalín. Han kommenterer til gengæld ikke, at Cervantes gør de ikke-høviske kvinder tiltrækkende i al deres mandhaftighed.

<sup>23</sup>Miguel de Cervantes: *La fuerza de la sangre* eller *Blodets kraft*.

svigermoderen gør fælles sag med hende og med list lokker sønnen hjem og får ham gift med hende.

Her peger Marcia Welles<sup>24</sup> på, at voldtægten ikke som vanligt fortælles fra mandens synsvinkel, men at Cervantes i stedet vælger kvindens synsvinkel. Den voldtagne kvinde får stemme og begynder at tale. Og med hjælp fra svigermoderen skifter hun fra patiens til agens, fra objekt til subjekt. Hvor mændene bruger vold, hvad enten de krænker nogens ære eller forsvarer den, vælger kvinderne en fredelig, æstetiseret løsning, hvor de tager intrigen til hjælp.

Selv om den patriarkalske orden genindføres til slut, har kvinderne nu overtaget konfliktløsningen. Så Cervantes forholder sig ikke kun realistisk og psykologisk analyserende over for datidens problemer. Han flytter også initiativet fra mandens dramatiserende hævn til kvindens æstetiserende kløgt, fra voldelig fremfærd til fredeligt samvær. Men før freden sænker sig over volden, er der altid et lystfyldt intermezzo, hvor mandens duellerende bedrag (engaño) bliver mødt af kvindens lystfyldte hyperbedrag.

### Krydsklædning i barokdramaet

Det er ikke kun Cervantes, der har udkastet mere komplekse handlingsmønstre end de eventyrlige, men entydigt manikæiske ridderbøger. Også Lope de Vega (1561-1635), der ellers mest er kendt for enkle, systembevarende dramaer, skrev en periode langt mere overskridende dramaer om incest og anden utilladelig kærlighed. Det skete udfordrende, idet personer selv insisterede på deres utilladelige tilbøjeligheder. Derfor har de næste generationers dramaforfattere som Tirso de Molina (1584-1648) og Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) nogle helt anderledes komplicerede forbilleder at forholde sig til, end Lope og Cervantes havde i ridderbøgerne.

I Tirso de Molinas drama *Don Gil med de grønne bukser* (1635) er doña Juana i Valladolid blevet forført af don Martín, der imidlertid forlader hende og drager til Madrid som don Gil for at gifte sig med den rige doña Inés. I stedet for at blive hjemme og slikke sine sår krydsklæder doña Juana til mand og drager ud for at forpurre don Martíns planer. Også hun fører sig frem som don Gil, men spektakulært klædt i bukser<sup>25</sup>, hvis grønne farve ligesom i *Don Quixote* karakteriserer mennesket, når det ikke er sig selv.

Den krydsklædte don Gil begynder at lægge an på don Martíns nye udkårne, doña Inés, der ikke kan stå for det hermafroditiske væsen, som forener egenskaber fra mand og kvinde i sin fremtræden. Herefter følger en masse udspekulerede intriger, hvor Don Gil kryds-

klæder videre til kvinden doña Elvira. I krydsklædninger frem og tilbage mellem don Gil og doña Elvira optrapper don Gil sine forførelser til højre og venstre, så alle får skinsygens kvaler at føle.

Samtidig sørger andre intriger for, at den oprindelige forfører don Martín frakendes alt, dvs. ære og penge. I skuespillet bliver det klart, at den flerfoldige kønsidentitet er central som strategi til at genoprette den ødelagte orden. Det sker paradoksalt nok ikke ved at stile mod orden, men tværtimod ved at skabe så megen kaos i alles identitet, at den ene efter den anden møder op klædt som don Gil.

Det resulterer i, at man skrider fra krydsklædningens tvetydige identitet til en udviskning af identitetsforskellen mellem de implicerede mænd og mellem dem og den krydsklædte don Gil. I deres mimetiske begær søger de at efterligne den hermafroditiske don Gil, uden større held i øvrigt, idet de mangler dennes femininiserede mandighed, der virker så tiltrækkende på kvinderne.

Samtidig bliver don Gil så grebet af den magt, der ligger i at kunne lege<sup>26</sup> med andres følelser efter forgodtbefindende, at han/hun i sin flerfoldige identitet fortsætter med at forføre og intrigere langt ud over det strengt nødvendige af hensyn til det snævre mål at genvinde sin tabte ære og genoprette orden.

I Calderón de la Barcas drama *Livet er en drøm* (1635) sættes der fokus på den polske kongesøn Segismundo, der vokser op i en klippehule som en krydsning mellem menneske og vilddyr. Som den senere Jeppe på bjerget får Segismundo lejlighed til at tilbringe en dag på kongeslottet, men da han opfører sig ubehersket, bliver han sendt tilbage til klippehulen, hvorefter han får så uendelig svært ved at skelne drøm og virkelighed. Men én ting er Segismundo sikker på: Han er faldet for Rosaura.

Første gang han så hende, var han/hun krydsklædt som mand draget ud for at kæmpe mod den mand, der havde forført og forladt hende og dermed krænket hendes ære. Anden gang havde han/hun krydsklædt videre til en ny kvindelig identitet: Astrea og opholdt sig nu på kongeslottet. Her oplevede han/hun at blive svigtet af sin far, der i sin tid havde forført og forladt hendes mor.

Rosaura far havde i alle disse år bistået Polens konger med at holde dennes søn Segismundo inde-spærret i en klippehule ud fra en formodning om, at stjernerne [en eufemisme for Guds prædetermination] havde bestemt, at sønnen Segismundo ville give anledning til uro og kaos i Polen. Således deler Rosaura og Segismundo den skæbne at blive svigtet og forstødt af deres respektive fædre.

<sup>24</sup>Marcia L. Welles: *Persephone's Girdle. Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature*. Her finder man et passende udvalg af de store, spanske barokforfatteres behandling af voldtægt i prosa og drama.

<sup>25</sup>I *Cervantes y su concepto del arte*, s. 385-395, har Percas Ponseti om den grønne farve i *Don Quixote* foreslået, at grøn er metafor for bedraget, *el engaño*, og opregner derefter de mange steder, hvor folk ikke er sig selv, men optræder med et grønt klædningsstykke.

<sup>26</sup>Denne legen i et tvetydigt felt mellem væren og fremtræden finder man i eminent grad i *La dama duende, Drilledjævlen*, af Pedro Calderón de la Barca. Her fortælles allerede i titlen, at stykket handler om en krydsning, denne gang ikke mellem mand og kvinde, men mellem kvinde og nisse, hvad der derefter fører til zigzagbevægelser mellem fornuft og skælmeri, mellem ærbarhed og koketteri, mellem håndgribelighed og luftighed.

Da soldaterne mod slutningen befrier Segismundo, gør Rosaura fælles sag med Segismundo og optræder som ægte hermafrodit, idet hun som kvinde drager mandigt i krig for at kæmpe ved Segismundos side mod dennes far. Da Rosaura i rækken af krydsklædninger efterhånden har lagt sin oprindelige identitet som kvinde bag sig, kan hun uden problemer indgå i den overordnede kamp om, hvem der skal være konge i Polen.

Eftersom den patriarkalske orden i sidste instans forankrer i kongen, bekæmper hun i praksis sit eget problem på et højere plan. Segismundo, der selv føler sig som en krydsning mellem menneske og dyr, kan ikke stå for den evigt krydsende Rosaura, men ender med at besinde sig, så hendes ære bliver genoprettet, ved at hun, formidlet af kong Segismundo, bliver gift med den, der har krænket hende. Gennem sin besindelse viser Segismundo, at *libre albedrío*, den frie vilje, ikke handler om ubændigt at følge ens umiddelbare lyst, men at det tværtimod gælder om at tøjle ens lyst, så man bliver i stand til mådeholdent at indgå i samspil med andre mennesker.

Hvor don Gil repræsenterer hermafroditens glæde ved den forførende leg med andres begær, udviser Rosaura en dødsforagende kampgejst. Endelig er der Dorotea, som i sin klasseoverskridende krydsklædning springer ud som historiefortæller og skuespiller, hvor hun taler sig ind i rollen som prinsesse, der er trådt lige ud af en ridderbog. Således kan den krydsklædte hermafrodit med sin flerfoldige identitet lege sig ind i forførelsen, i kampen eller i fiktionen, som tre væsentlige strategier til at klare barokkens *engaño*, bedraget<sup>27</sup>.

Modtrækket mod bedraget er således ikke slet og ret *desengaño*, den skuffende erkendelse af verdens bedrageriske indretning. Tværtimod er strategien at multiplicere bedraget, således at den bedrageriske verden klares ved at møde den med hyperboliseret bedrag, der bliver så lystfyldt og dragende, at det forvandler sig fra middel til at blive et mål i sig selv. Således virker afbedraget eller *desengaño* ikke altid som sandhedens og erkendelsens time, men fungerer snarere som den lidt kedelige skuffelse, der knytter sig til genoprettelse af orden og genindsættelse af hverdagens entydige fornuft.

### Tvetydig identitet i bevægelse

I renæssancens eventyrlige ridderbog var det ofte manden, der krydsklædte til kvinde for at fremme sin kærlighed i en snæver vending. Men man mødte også kvinder, der klædte sig som mænd og levede krigerisk som amazoner i *Esplandián*. Det kunne imidlertid også

ske, at en kvinde klædte sig som ridder for at hjælpe en anden ridder, når ingen anden stod ham bi, som Gradafilea gør det i *Amadís de Grecia*. Det var kvinder, der havde lyst til at leve livet handlekraftigt og farligt ligesom ridderne. I barokkens mere realistiske drama var det til gengæld ofte den forførte og forladte kvinde, der krydsklædte til mand for at antage mandens handlekraft og kunne bevæge sig frit i det offentlige rum.

Når kvinden krydsklædte i barokkens litteratur, skete det i første omgang af nød for at redde sig ud af en forførelse, der ikke førte til det ønskede resultat: ægteskab og højere social status. Krydsklædningen gav adgang til en dobbelt kønsidentitet, der udvidede kvindens potentiale og aktionsradius. Som krydsklædt kunne hun bevæge sig lige så frit som manden i det offentlige rum, og ved at placere sig på grænsen mellem de to biologiske og sociale kønsidentiteter fik hun en bevægelig kønsidentitet, der virkede langt mere tiltrækkende end det entydige køn.

Hermed blev hun i stand til at udkonkurrere manden på hans eget felt ved at forføre den kvinde, hun skulle udskifte med. Desuden kom hun selv til at virke forførende på manden ved sin tvetydige, hermafroditiske fremtræden. I skuespillet *Don Gil med de grønne bukser* blev don Gil så fascineret af forførelsens spil, at han/hun af lyst fortsatte langt ud over, hvad der var nødvendigt af hensyn til at tilbageerobre forførelsen og blive anerkendt som hans hustru.

I sit essay *Den dobbelte flamme* foreslår Octavio Paz, at det androgyne menneske repræsenterer en oprindelig tvekønnethed<sup>28</sup>, således som Aristofanes præsenterer den i Platons *Symposion*. Ud fra dette værk, som Paz bliver ved at vende tilbage til, mener han, at mennesket bestandig higer efter den tabte enhed. Men frem for at se det som en tilbagevenden til en oprindelighed skulle man måske hellere betragte det som en opstigen til en mere kompleks væren, hvor den oprindelige, hele identitet mistes gennem den plet, *la mancha*<sup>29</sup>, som forførelsen påfører kvinden.

Pletten spalter hendes hele, udelte og uplettede identitet, men i stedet for at søge at klinke det skårede sammen igen tager hun den spaltede identitet på sig og bruger den som et våben mod sine omgivelser. Den forførte kvinde, der bliver belejret med en spaltet og plettet identitet, affinder sig således ikke stiltiende med som den eneste at bære på en plet. I stedet generaliserer hun tab og spaltninger til de mænd, der gerne spalter og splitter andres omdømme ad, men hytter deres egen identitet.

Når man ser den frihed og handlekraft, som kvinden vinder gennem sin krydsklædning, kan man undre sig over fortællingernes og dramaernes afslut-

<sup>27</sup>Når Strosetzki i *Las mujas en Calderón* alene skriver om *engaño* og *desengaño*, mens jeg skriver om 'bedrag', 'modbedrag' / hyperboliseret bedrag og 'afbedrag', skyldes det, at han ikke inddrager den *engaño*, som den forførte kvinde blev udsat for. Derfor bliver den første *engaño* for ham kvindens krydsklædning. Han problematiserer heller ikke den afsluttende genoprettelse af orden som *desengaño*. Heri følger han den gængse, tofasede inddeling af bedraget.

<sup>28</sup>Octavio Paz: *Den dobbelte flamme*, s. 39, s. 76 [sp. s. 41, s. 83].

<sup>29</sup>*Den mancha*, der bliver tillagt don Quixote de la Mancha, er sandsynligvis den anden og langt alvorligere *mancha*, nemlig den byrde, det efterhånden blev ikke at være af gammelkristen afstamning. Det siges ikke, at don Quixote er omvendt, altså nykristen, men bare det, at det ikke slås fast, at han er gammelkristen, er i sig selv en antydning af hans *mancha*.

ning, der som regel genetablerer den herskende orden og kobler den forførte kvinde sammen med hendes forfører i ægteskabet. Det sker, uanset at forføreren har vist sig modvillig, ligesom der heller ikke reageres på, at en anden mand har vist sig interesseret i kvinden.

Ofte virker afslutningen påklædt og konventionel på en moderne læser<sup>30</sup>, idet der slet ikke bygges op til den i den krydsklædte kvindes lystfyldte manipulationer med omgivelserne. Den lyst, der knytter sig til den flerfoldige identitet, står i skærende kontrast til den entydighed, der indstiftes i afslutningens tilbagevendende til den traditionelle, entydige identitet, hvor kvinden genvinder sin rene, uplettede ærbarhed. Hermed kommer teksten til at tale med flere stemmer, idet afslutningens genindførelse af orden ikke formår at overskygge intrigen lystfyldte uorden. Snarere virker det, som om man i ly af en passende afslutning kan boltre sig i ganske anderledes flertydige kønsidentiteter.

*Rigmor Kappel Schmidt er amanuensis ved Institut for Romansk og Oldtids- og Middelalderforskning*

#### Litteratur

- Avalle-Arce, Juan Bautista: *Amadís de Gaula*: el primitivo y el de Montalvo. México D.F. 1990.
- Burshatin, Israel: Elena alias Eleno. Genders, sexualities, and "race" in the mirror of natural history in sixteenth-century Spain. I: *Gender reversals and gender cultures*. Anthropological and historical perspectives. ed. Sabrina Petra Ramet. London, 1996.
- Calderón de la Barca, Don Pedro: *Livet er en drøm*, København, 1994.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: La fuerza de la sangre. I: *Novelas ejemplares*, bd. I-II, 1997 [1613].
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *Den sindrige ridder don Quixote de la Mancha*, bd. I, Århus, 1998 [1605], bd. II, København, 1999 [1615].
- Durán, Armando: *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, 1973.
- Girard, René: *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure*. Baltimore, 1966 [1961].
- Gómez-Centurión Jiménez, Carlos: La familia, la mujer y el niño. I: *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, ed. José N. Alcalá-Zamora. Madrid, 1989.
- Gunder Hansen, Nils: Den høviske kærlighed. Om kærlighedens opkomst i det 12. århundredes provencalske troubadourlyrik. *Semiotik* nr. 10/11. København, 1985.
- Kirschner, Teresa J.: *Técnicas de representación en Lope de Vega*. London, 1998.
- Laspuertas Sarvisé, Carmen: *Amadís de Grecia de Feliciano de Silva*. Guía de lectura. Alcalá de Henares, 2000 [Amadís de Grecia, 1530].
- Lucía Megías, José Manuel: *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid, 2000.
- Mérida Jiménez, Rafael M.: Tres gigantes sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguída. I: *Literatura de*

- caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán. València, 1998.
- Paz, Octavio: *Den dobbelte flamme*. København, 1997, [1993].
- Percas Ponseti, Helena: *Cervantes y su concepto del arte*. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote», bd. I-II. Madrid, 1975.
- Platon: *Symposion*. København, 2000 [416 fvt].
- Riera Palmero, Juan: El influjo greco-árabe en la medicina latina medieval. I: *Vida cotidiana en la España medieval*. Madrid, 1998.
- Rodríguez de Montalvo, Garcí: *Amadís de Gaula* bd. I-II, ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid, 1991 [1285-1290/1508].
- Rodríguez de Montalvo, Garcí: *Las Sergas de Esplandián*. Faksimile. Madrid, 1998, [1510].
- Schleiner, Winfried: Cross-dressing, gender errors, and sexual taboos in renaissance literature. I: *Gender reversals and gender cultures*. Anthropological and historical perspectives. ed. Sabrina Petra Ramet. London, 1996.
- Sola, E & J. F. de la Peña: *Cervantes y las Berbería*. (Cervantes, mundo turco-berberisco y servicios secretos en la época de Felipe II). México D.F., 1995.
- Strosetzki, Christoph: La mujer en Calderón y el principio barroco de engaño y desengaño. I: *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica*. Granada, 1998.
- Tirso de Molina/Pater Gabriel Tellez: *Don Gil den Grønne*. Kjøbenhavn, 1878. [1635].
- Vargas Llosa, Mario: *Don Rigobertos hæfter*, Århus, 2000 [1997].
- Welles, Marcia L.: *Persephone's Girdle*. Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature. Nashville, 2000.

<sup>30</sup>Mario Vargas Llosa foretager en personlig læsning af Calderóns *Livet er en drøm* i sin roman *Don Rigobertos hæfter*. Han skaber en moderne version af den krydsklædte Rosaura, men netop den systembevarende slutning på Calderóns drama får hans hovedperson don Rigoberto til at standse op i forargelse over, at oprøret straffes, mens undertrykkerne går fri, s. 261 [sp. s. 350].