



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

TEATRALIZACIÓN ESPECTACULAR DE LO HUMORÍSTICO EN
NOVELAS DE CABALLERÍAS DE FELICIANO DE SILVA

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR EN
LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA: JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ

ASESOR: DR. AURELIO GONZÁLEZ

MÉXICO, D. F.

ENERO 2016

TEATRALIZACIÓN ESPECTACULAR DE LO HUMORÍSTICO EN LAS NOVELAS DE CABALLERÍAS DE FELICIANO DE SILVA

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. FELICIANO DE SILVA Y LA NARRATIVA CABALLERESCA	10
1.1 Contexto caballeresco y literario de Feliciano de Silva	10
1.2 Feliciano de Silva y las novelas de caballerías de su tiempo	29
1.2.1 Novelas de caballerías impresas durante el reinado de los Reyes Católicos: un puente entre lo guerrero y lo cortesano	29
1.2.2 Una propuesta de la caballería cortesana: la renovación de la ficción caballeresca durante el reinado de Carlos V	48
CAPÍTULO 2. FELICIANO DE SILVA: CONTINUADOR Y RENOVADOR DEL CICLO LITERARIO CABALLERESCO AMADISIANO	63
2.1 <i>Lisuarte de Grecia</i> : ¿primera continuación del ciclo amadisiano de Rodríguez de Montalvo?	69
2.1.1 Feliciano de Silva y su ejercicio de escritura: cronista-continuador del <i>Amadís de Gaula</i>	73
2.1.2 Otra manera de narrar y componer el relato del ciclo amadisiano	81
2.2 <i>Amadís de Grecia</i> y <i>Florisel de Niquea</i> (I-IV): una nueva manera de novelas las caballerías	88
2.2.1 Ruptura y transgresión del modelo narrativo caballeresco amadisiano	90
2.2.2 Una nueva concepción y función del personaje de las novelas de caballerías	94
2.3 Feliciano de Silva, escritor de novelas de caballerías: nuevas aportaciones	102
2.3.1 Imbricación pastoril en el relato caballeresco	102
2.3.2 El humor: elemento distensivo del relato	105
2.3.3 El aparato espectacular como estrategia visual de la narración (un trasfondo dramático)	109
CAPÍTULO 3. EL ESPACIO DRAMÁTICO PARA LA TEATRALIZACIÓN DEL HUMOR EN LAS NOVELAS DE CABALLERÍAS DE FELICIANO DE SILVA	113
3.1 Origen y proyección de una narrativa de caballerías teatralizada: presencia de lo dramático en las novelas de Feliciano de Silva	121
3.2 Risa y humor caballeresco: del <i>Amadís de Gaula</i> a las continuaciones de Silva	146
3.3 Mecanismos narrativos para la conformación de un espacio escénico humorístico	160
3.3.1 Actualización dramática	164

3.3.2 Espectacularidad	186
3.3.2.1 El diálogo como ‘expresión escénica’ en la narrativa	201
3.3.2.2 Caracterización en voz de un personaje para la ‘escenificación’	201
3.3.2.3 Apreciación del desplazamiento y de la gestualidad del otro durante la suerte de ‘puesta en escena’	208
3.3.3 Teatralidad	211
CAPÍTULO 4. ESCENIFICACIÓN CÓMICA DEL RELATO: LA ‘ACTUACIÓN HUMORÍSTICA’ DE LOS PERSONAJES DE RUPTURA	220
4.1 Dimensión bufonesca-teatral del enano	223
4.1.1 Busendo: modelo de un personaje carnavalesco	226
4.1.1.1 Caracterización de un ‘amante desmedido’	228
4.1.1.2 Resultado paródico del comportamiento y gestos del caballero	235
4.1.1.3 Compañía de sabandijas: acciones bufonescas de los enanos y sus compañeros	236
4.2 El pastor Darinel: del rústico pastor al cómico ‘escudero cortesano’	243
4.2.1 Transformación y voluntad del amante: ridiculización del mal de ereos	243
4.3 Fraudador de las Ardides: el caballero engañador	250
4.3.1 La cetrería burlesca como generador de la chanza y el engaño	256
4.3.1.1 Construcción de señuelos para atraer a la presa	257
4.3.1.2 El engaño para la burla	264
4.3.1.3 La victoria del caballero engañador	270
4.3.1.4 La amonestación verbal del caballero engañador	271
4.3.2 Fraudador de las Ardides: engañador multifacético	275
4.4.3 Palabra y gesto: ‘puesta en escena’ de una caballería burlesca	278
CONCLUSIONES	284
BIBLIOGRAFÍA	288

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Obras de Feliciano de Silva	26
Tabla 2. Relación de primeras ediciones de libros de caballerías impresos durante el reinado de los Reyes Católicos	35
Tabla 3. Relación de primeras ediciones de libros de caballerías impresos durante la el reinado de Carlos V (1517-1530)	50
Tabla 4. Relación de primeras ediciones de libros de caballerías impresos durante la el reinado de Carlos V (1530-1555)	60
Tabla 5. Historia editorial del <i>Lisuarte de Grecia</i> de Feliciano de Silva durante el siglo xvi	70

INTRODUCCIÓN

El propósito de esta investigación es analizar cómo Feliciano de Silva configuró una acción narrativa mediante la utilización de elementos propios del teatro: el espacio dramático, el espacio escénico y el diálogo. Con esto se ofrecía a lectores y oyentes un relato dinámico en el que los personajes asumen en sus manos el devenir de la narración sin necesidad de que un narrador cuente cada uno de los hechos que suceden en la historia. Este mecanismo estilístico de composición permitiría a Silva acercar sus novelas de manera más detallada al público, pues con ello buscaba causar un efecto similar a lo que pasa en una representación teatral, una suerte de escenificación que ocurre en tiempo inmediato como si lo relatado sucediera delante de los ojos del receptor.

El marco teórico responde a parámetros que analizan una puesta en escena en la que se hace énfasis en la distinción entre didascalias explícitas, marcas del dramaturgo que permiten controlar la representación, y didascalias implícitas, señalamientos que los actores realizan en el tablado, ya sean verbales o gestuales, para construir una partitura espectacular durante la escenificación de una obra. En nuestra investigación, si bien analizamos prosa de ficción, nos posicionaremos en aquellas indicaciones que permiten hablar sobre la naturaleza espectacular de las novelas de caballerías de Feliciano de Silva, entendiendo por éstas al apoyo que se hace del discurso narrativo mediante marcas que permiten crear en la imaginación del público una suerte de escenificación: el manejo del espacio (dramático y escénico), el diálogo, los gestos y los movimientos de los personajes, quienes asumirán la totalidad de la acción relatada. Cuando esto ocurre el narrador se posicionará como un espectador más de lo sucedido y desarrollará una función didascálica (caracterización) señalando, así, la posición, el gesto o la indumentaria de alguno de los personajes que intervienen en un episodio. Este mecanismo narrativo utilizado por Silva resalta la existencia de una imbricación genérica entre el teatro y la novela, lo que probablemente respondía a la necesidad de mostrar un relato de caballerías desde otra perspectiva compositiva; esto debido a la demanda que significó entretener a un público que se volvía cada vez más heterogéneo conforme avanzaba el siglo XVI.

La principal materia sobre la cuál Feliciano de Silva utilizó este estilo fue el humor, ya que permitía desplegar de manera ágil y próxima al lector varios de los elementos que provocaban risa: frases divertidas, jocosas y amenas ante una situación en particular (donaires) pronunciadas por un personaje para burlarse de otro, ya fuera por su aspecto físico o mental, el

engaño que representaba la falsa identidad, creando con ello enredos que desatan la comicidad, o la manera en que un personaje remeda los modos de hablar y de actuar de otro, lo cual parodia los principales valores y características de los protagonistas de los libros de caballerías. Acciones, todas éstas que, mediante un uso particular de la unidad espacio-tiempo distinto a la acostumbrada de ese pasado contado por un narrador, recrean la sensación de inmediatez, como si la secuencia de un episodio ocurriera delante de los ojos del lector y oyente, efecto similar al ocurrido en una representación teatral.

Por lo anterior, Feliciano de Silva marcará un antes y un después dentro de la producción de novelas de caballerías del siglo XVI, incorporando un estilo novedoso al establecido para la composición de este tipo de obras. Estilo que le aseguró un éxito inmediato al convertirse en el autor más rentable para los talleres de imprenta, quienes vieron en sus novelas dividendos económicos importantes. Además, Silva supo introducir en sus relatos ese mundo cortesano que comenzaba a construirse y a la larga imperar dentro de la historia de la corona española de mano de Carlos V, lo que demuestra la capacidad de este autor por representar la realidad en un aparato de ficción complejo como la novela.

En el primer capítulo se da cuenta del contexto histórico y literario en el cual se circunscribe Feliciano de Silva y su obra. Se resaltan las particularidades biográficas que pudieron influir en su escritura y la configuración inicial de los libros de caballerías impresos bajo el reinado de los Reyes Católicos que responden principalmente a parámetros ideológicos por encima de los ficcionales, aspecto que se modificará para dar más cabida a la imaginación caballescica con la llegada al trono español de Carlos V. Además se resalta la posible vinculación de Silva con la universidad de Salamanca y la producción literaria de ese lugar, lo que nos ayudará a comprender la manera en que concibe la ficción, así como los artificios literarios que utilizó a lo largo de sus continuaciones amadisianas, principalmente su carácter dramático.

En el segundo capítulo se señalan las aportaciones que realizó Feliciano de Silva al género de los libros de caballerías. Se insiste en la configuración lúdica y festiva, desde un plano humorístico-cortesano, del *Lisuarte de Grecia* y como en esta primera novela se aut nombra continuador del ciclo de *Amadís de Gaula*. Con esto logra desarrollar una labor de ‘historiador’, ya que manipula los textos fuente (los cinco primeros libros del ciclo amadisiano) rescatando lo que le parece adecuado y funcional a su concepción de ficción; esto para desarrollar un sistema de entretenimiento por encima de presupuestos ideológicos. Se destaca, también, la ruptura que

significaron el *Amadís de Grecia* y las cuatro partes del *Florisel de Niquea* para el género de los libros de caballerías. En el *Amadís de Grecia*, su obra más experimental, da cabida a tratamientos particulares de los espacios en donde ocurre la acción (mar y bosque), y se apoya en la creación de personajes que salen de la nómina tópica del género al privilegiar sus deseos personales por encima de la supuesta conducta que deberían seguir, según el tratamiento convencional establecido para el caballero, las damas, el enano, entre otros. Por su parte, en las cuatro partes del *Florisel de Niquea* se da la concreción de su idea de novela, en donde el entretenimiento se convierte en el principal eje del relato: el humor, escenas con carácter teatral, descripciones de vestidos, y la ampliación del universo de personajes, en donde los secundarios representan un papel esencial para el desarrollo de la historia incluso dejando de lado a los protagonistas, son algunas muestras de un ciclo que se ha desapegado formalmente de los primeros libros de la saga amadisiana para dar cabida a una nueva concepción de la materia novelesca de caballerías. Por último, se presenta un panorama de los principales estudios realizados por la crítica especializada de la obra de Silva con el objetivo de mostrar los derroteros que se han seguido para comprender las novelas de este autor.

En el tercer capítulo se analizan los mecanismos narrativos que utiliza Silva para configurar la acción de la novela desde una postura espectacular. La actualización dramática, la espectacularidad y la teatralidad, fundamentadas en el diálogo de los personajes, se entrelazan para causar un efecto escénico durante la lectura del relato. Cada suceso que engloba una acción es percibida de manera detallada gracias a esta estrategia estilística. El espacio, el devenir temporal, y la participación de los personajes que intervienen en el relato se modifican para recrear una suerte de escenificación. Con esto Feliciano de Silva ofrece un mayor dinamismo a la novela que a la par de lo humorístico resulta en episodios ágiles y los cuales van ganando espacio en su narrativa, volviéndose tan importantes para sus historias como el tema amoroso o bélico.

En el cuarto capítulo se estudian los gestos y movimientos de los personajes de ruptura: enano, pastor y caballero engañador. Con ellos Feliciano de Silva parodia a la institución caballeresca, pues cada uno de estas criaturas desarrollará, a su manera, una partitura gestual propia que se fundamenta por la realizada por los caballeros y las damas, entes de ficción modelo. Gracias a esto podemos observar episodios en donde un enano y un pastor se comportan como un caballero enamorado, ya que desarrollarán toda la sintomatología del mal de ereos reservada para la clase alta llevando a la parodia este sentimiento. El enano rivalizará por amores

con el caballero protagonista, Amadís de Grecia. O solicitará, como el caso de una enana, favores sexuales a un caballero. Por su parte, el pastor representará a su amada desde una postura casi burlesca, ya que su amor llegará a tal punto que simulará que él mismo es la persona de la cual está enamorado. Estos personajes carnavalescos compondrán una suerte de grupo teatral: ‘compañía de sabandijas’, pues a la larga se constituirán como personajes de entretenimiento para los caballeros y las damas a quienes sirven. Por su parte, el caballero engañador, Fraudador de las Ardides, conformado por un sustrato tradicional y otro culto, es capaz de robar los caballos a los protagonistas del ciclo amadisiano solo con su ingenio. Este personaje, quizá el más rico en matices, de Feliciano de Silva elabora una serie de tretas y burlas fingiendo ser un caballero enamorado, uno que necesita ayuda, una especie de actor multifacético capaz de engañar con los principios de la caballería a quienes se supondría deberían guardar dichos presupuestos. La capacidad engañadora de este caballero se asemeja a lo realizado por un hábil cetrero que es capaz de atrapar presas de alta naturaleza, de ahí que las aventuras protagonizadas por este personaje simulen, incluso explícitamente, a la caza de aves, todo desde un ámbito festivo y paródico.

CAPÍTULO 1. FELICIANO DE SILVA Y LA NARRATIVA CABALLERESCA

1.1 Contexto caballeresco y literario de Feliciano de Silva

Durante las últimas décadas del siglo XV los reinos de la península Ibérica se vieron envueltos en un proceso de cambios que modificaron su historia. La muerte de Enrique IV y la proclamación de Isabel como reina de Castilla (1474) fueron dos de los principales acontecimientos que dieron inicio a una nueva etapa en la historia de España, la cual se vio acompañada por el ascenso al trono aragonés de Fernando II (1479). La posterior unión de los dos reinos aseguraba un futuro próspero originado por el interés de crear un Estado que pretendía instituir como base de su edificación una idea imperial hispánica, objetivo concretado al ser coronado como rey, y años más tarde como emperador, Carlos I de España y V de Alemania (1516-1555).¹

En esta nueva situación política e ideológica el aspecto cultural fue una de las principales preocupaciones de los Reyes Católicos, pues con éste se aseguraba la divulgación apropiada de las ideas sobre las cuales se apoyaría la construcción de una entidad imperial. Así, la literatura sirvió como una herramienta útil para el asentamiento de un ideario monárquico: por una parte, el castellano se constituiría como la lengua dominante del Estado y que con el apoyo de la imprenta permitiría la configuración de nuevas concepciones textuales y, por otra parte, efecto de esta acción, se adaptaron distintas formas discursivas a las necesidades de cada uno de los géneros literarios que comenzaban, en unos casos, a crearse y, en otros, a consolidarse en el gusto del público. El receptor se convirtió, así, en un elemento decisivo para confirmar o no el éxito de un producto textual determinado. El público desde esta perspectiva dejó de estar constituido por un sector homogéneo y particular para establecerse como un ente heterogéneo,² permitiendo esta diversidad una caracterización amplia de las obras literarias por los distintos planteamientos temáticos que se representaron en éstas, aunque el receptor dominante lo seguirían constituyendo los estamentos altos.

A la par de lo anterior, ocurrieron otros acontecimientos históricos importantes que marcaron dicho periodo, los cuales ayudaron a la consolidación política e ideológica del proyecto de los Reyes Católicos, viéndose proyectados y representados literariamente por la cultura letrada de la corte, cuyo objetivo consistía en legitimar cada uno de éstos mediante la integración de lo

¹ Puede verse el iluminador texto de Joseph Pérez, *Isabel y Fernando. Los Reyes Católicos*, trad. de Fernando Santo Fontenla, Madrid, Nerea, 1998 y *Carlos V*, Barcelona, Folio, 2004.

² Con esto hablamos sobre todo de cómo la literatura culta fue abriéndose paso a una divulgación en cuanto a motivos, temas, personajes y demás elementos que ayudarían a formar diversos géneros, lo que permitiría llegar a diversas personas, ya fuera por la adquisición material de un texto o por escucharlo mediante la lectura en voz alta.

acontecido (lo histórico) con un plano ficcional como lo muestran muchas de las obras ahí producidas.³ Esta acción a la larga desembocaría en una evolución literaria que permitiría representar en el discurso escrito una realidad inmediata, ya fuera que esta imagen se ofreciera de manera explícita o velada. Por ejemplo, el lugar que ocupó la ficción sentimental dentro de la corte, sobre todo entre el público femenino que veía en estas historias una forma de comportamiento de los caballeros y las damas ficcionales, en distintas situaciones amorosas, semejante a la real. De igual forma, los monarcas insistieron en la formación de una materia historiográfica adecuada para representar por medio de un discurso institucional, y por momentos cargado de alto contenido ficcional, el poder que poseían en su territorio; misma sintonía que abrió paso a las biografías caballerescas, textos en los cuales se trazaba literariamente la vida de los principales caballeros que integraban la corte. Por tanto, la relación entre composición literaria y contexto estaría formada por elementos que sirvieron como una suerte de sedimento para crear una literatura que intentaba reflejar los hechos más importantes ocurridos entre la última década del XV y la primera del XVI en la Península.

La literatura que se originó, en un principio, como un apoyo para sustentar un ‘nuevo proyecto monárquico’ se fue emancipando de este propósito, aunque sin llegar a un desapego total de esta primera intención, para dar paso a un nuevo quehacer creativo. Uno de los primeros resultados de esto lo constituyó la aparición de distintos proyectos estilísticos y escriturales en donde se privilegiaba el placer estético y la creación de textos de entretenimiento, aunque sin dejar de lado presupuestos ideológicos coetáneos. Ante esto, la materia caballerescas representó un papel esencial dentro del ambiente literario de la época. Este discurso literario se configuraría a partir de dos objetivos que perseguirán en adelante las obras que privilegian esta temática: el didáctico-ejemplar y el entretenimiento. En cuanto al primero se intentaba construir una idea de la caballería que mostrara un organismo funcional y adecuado para el establecimiento de la nueva ideología promovida por los Reyes Católicos, acción que se vio continuada y enriquecida con otros valores introducidos en la Península, por Carlos V.⁴ Alrededor de este concepto se

³ Entre estos acontecimientos se pueden enumerar algunas acciones bélicas como la toma de Granada (1492), la conquista de Nápoles (1504); los viajes de exploración promovidos por los Reyes Católicos que resultaron en el descubrimiento de América (1492) o las expediciones por el norte de África encabezadas por Fernando II (1497-1510)[la conquista de Mazalquivir (1505), Cazaza (1506), el peñón de Vélez (1508) y Orán (1509)] y la promoción de una política fundamentada en los enlaces matrimoniales como medio para establecer una vinculación del reino castellano-aragonés con el resto de Europa.

⁴ Durante el reinado de Carlos V tuvieron lugar acontecimientos muy importantes como, en el plano bélico, el levantamiento de las Comunidades (1520-1522), el combate de Pavia (1525), la exitosa campaña en Túnez (1535),

intentaba edificar una institución formada por distintos miembros de la nobleza, quienes se suponían debían obedecer en todo momento al rey, además de que éstos gozaban de un lugar privilegiado dentro de la estructura política y social del reino castellano-aragonés. Este hecho hacía de este grupo, o al menos así se intentaba representar en dicho discurso literario, una colectividad cohesionada, caracterizándose principalmente por su destreza dentro del campo de batalla y por la valentía que los hombres presentaban en éste; de ahí la necesidad por resaltar una serie de valores esenciales como la mesura para mostrar cómo debía realizarse una actuación ejemplar dentro de la cotidianidad.⁵

La caballería dentro del proyecto político de los Reyes Católicos adquirirá un nuevo sentido que ya no se regirá únicamente por el combate guerrero, sino que comenzará a acompañarse de otros valores para su realización y su validación en un espacio determinado: la corte, los cuales estarán supeditados a la decisión única de los monarcas, erigiéndose estos como la cabeza de un conglomerado que busca el bienestar común por encima de uno individual.⁶ El concepto de caballería se posicionaba en una nueva perspectiva: organizar alrededor de un poder central, representado por los Reyes Católicos, una entidad caballeresca que aseguraría la creación de nuevos sistemas de valores éticos y ejemplares, los cuales estarían regidos por una serie de comportamientos políticos incluyentes que se basarían en la perfecta relación entre el centro (los

la batalla de Mühlberg (1547); también sucede la coronación de Carlos V como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico (1530); la lucha armada y religiosa en contra del luteranismo y el imperio otomano; el inicio del Concilio de Trento (1547); las constantes entradas triunfales del emperador y su séquito en las distintas ciudades de España y de Europa, las cuales se desarrollaban en un ambiente lleno de teatralidad y de espectacularidad.

⁵ Véase el clásico estudio de María Rosa Lida de Makiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

⁶ Esto intentaba evitar un fraccionamiento entre los principales nobles de Castilla y dejar de lado la idea de oponerse al Estado, lo cual marcaba una diferencia con respecto a los distintos problemas que este grupo causó a lo largo del reinado de Enrique IV. Sobre la corte al final del reinado de los Reyes Católicos y la nueva configuración que se construye alrededor de Carlos V véase José Martínez Millán, “De la muerte del príncipe Juan al fallecimiento de Felipe el Hermoso (1497-1506)”, en José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales (coord.), *La corte de Carlos V. Primera parte Corte y Gobierno*, vol. 1, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 45-72; Manuel Rivero Rodríguez, “De la separación a la reunión dinástica: la Corona de Aragón entre 1504 y 1516”, en José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales (coord.), *La corte de Carlos V. Primera parte Corte y Gobierno*, vol. 1, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 73-101; José Martínez Millán, “La evolución de la corte castellana durante la segunda regencia de Fernando (1507-1516)”, en José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales (coord.), *La corte de Carlos V. Primera parte Corte y Gobierno*, vol. 1, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 103-113; Raymond Fagel, “Un heredero entre tutores y regentes. Casa y corte de Margarita de Austria y Carlos de Luxemburgo (1506-1516)”, en José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales (coord.), *La corte de Carlos V. Primera parte Corte y Gobierno*, vol. 1, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 115-140.

reyes) y la periferia (los integrantes de la corte y del reino).⁷ Uno de los principales soportes a los cuales se recurrió para edificar lo anterior fue la literatura de entretenimiento, en especial aquella cuyo contenido versara sobre materia caballerescas.

La adecuación de la realidad en el discurso de esta ficción permitió la integración de los estamentos nobles por naturaleza y de quienes, sin serlo por linaje, aspiraban a ser parte de un sistema que promulgaba el Estado. Estos dos grupos se verán alentados, en una primera instancia, por el entramado político que se gesta en la corte de los Reyes Católicos en donde se pugna por conformar un estado de ejemplaridad suprema y, en una segunda, reflejados por los caballeros que realizaban distintas hazañas, ya fueran ‘verídicas’ como las registradas en las crónicas o ficcionales como las narradas en los libros de caballerías, cuyo propósito consistía en la creación de una imagen del caballero que se regía por el valor, por la virtud, por las buenas maneras, y que gracias a estos rasgos se instituía como el protector de los indefensos, entre otros principios rectores.⁸ Este personaje constituyó una de las imágenes idóneas para difundir un singular modelo de comportamiento, pero, sobre todo, y lo que más importaba, como una representación que llamaría a la imitación y a su reproducción dentro del nuevo orden político y social.

Las crónicas y los libros de caballerías funcionarán a finales del xv y durante la primera mitad del siguiente siglo como una especie de espejo de príncipes, ya que en estas historias ficticias se mostraba una variedad de personajes muy cercanos a los que vivían la realidad de la época, por ejemplo, Amadís, si mencionamos al protagonista por antonomasia del género de los libros de caballerías, se convirtió en una representación de lo que se intentaba instaurar en el ideario colectivo; esto, para que cada uno de los integrantes del reino trasladara un conocimiento obtenido de la ficción a su vida cotidiana mediante la realización de actos morales- ejemplares y la heroicidad que se pretendía mostrar dentro del campo de batalla, efectuando acciones bélicas de alto nombre. El público que leía y que escuchaba estas historias logró verse identificado de alguna manera con estos héroes de fantasía. Literatura (ficción caballerescas) y realidad (cultura social) se unieron para instaurar un nuevo modelo político, siendo el rasgo principal la relación

⁷ Jesús Rodríguez-Velasco al observar este proceso de instauración de una nueva caballería como soporte ideológico señala cómo el proyecto de los Reyes Católicos se asemejó con el emprendido por Alfonso X, en el cual se intentaba: “controlar todo el espacio de poder, evitando, en lo posible, islas dentro de su reino, que puedan suponer otras tantas bolsas de acumulación de poder las cuales puedan dar al traste con su idea de una monarquía de jurisdicción centralizada”, “Invención y consecuencias de la caballería”, en Josef Fleckenstein, *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid, Siglo XXI-Real Maestranza de Caballería de Ronda-Fundación Cultural de la Nobleza Española, 2004, p. XVII.

⁸ Para este tema y su relación con la vida cotidiana se puede leer a Ramon Llull, *Libro de la orden de caballería*, trad. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Alianza, 1992.

armónica entre los monarcas y por quiénes formaban el reino, lo que a la larga presupondría un desarrollo pleno del Estado y que se vio consumado con la llegada al trono de Carlos V, a pesar de los problemas que tuvo en los primeros años de su reinado debido a la falta de aceptación por parte de los españoles, quienes lo vieron como un monarca extranjero y ajeno a los problemas de la corona hispánica.

En este contexto histórico y literario será en el cual Feliciano de Silva se formará como lector y escritor, la cual comenzó desde casa al de pertenecer a una de las principales familias que alcanzaron cierta relevancia dentro de la corte castellana durante el siglo xv. Tristán de Silva, su bisabuelo, como señala Alonso Cortés, “fue el primer caballero de la Casa que vivió en Ciudad Rodrigo y asistió a don Juan II en varias de sus empresas contra los moros, como la toma de Granada y la de Guadix”,⁹ lo que permitió que estuviera a cargo de la regencia de Ciudad Rodrigo. Este puesto lo heredó su hijo Hernando de Silva, abuelo de nuestro autor de novelas de caballerías, que a su vez lo sucedería a Tristán de Silva, padre de Feliciano.¹⁰ A este Tristán se le reconoce como miembro activo de la corte de los Reyes Católicos al participar en la Conquista de Granada, así como por desarrollar la actividad de cronista de los monarcas. Ante esto, Fernando Gómez Redondo resalta cómo Lorenzo Galíndez de Carvajal en sus *Anales breves* lo reconoce entre uno de los cinco cronistas oficiales de este aparato monárquico: “Menciona luego, a un Tristán de Silva, ‘vecino de Ciudad Rodrigo’, que escribió poco y de ello ninguna cosas se puso en esta corónica”;¹¹ desgraciadamente no existe alguna evidencia textual de su labor cronística, ya que al parecer formó parte del material que se perdió en los sucesos desarrollados durante el levantamiento de las Comunidades,¹² conflicto en el cual intervino Feliciano de Silva.

⁹ Narciso Alonso Cortés, “Feliciano de Silva”, *Boletín de la Real Academia Española*, XX (1933), p. 382.

¹⁰ Es interesante observar la convivencia de lo caballeresco ficcional con lo caballeresco real, muestra de esto es el nombre tanto del bisabuelo como del padre de Feliciano de Silva: Tristán. Para esto puede verse el excelente trabajo de María Coduras Bruna en el cual hace un rastreo de este nombre propio en la literatura del siglo XVI y el impacto que tuvo en la sociedad, “Un nombre propio en la literatura y sociedad medieval y del siglo XVI: Tristán”, *Medievalia*, 16 (2013), pp. 189-207.

¹¹ *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, Tomo I, 2012, p. 39.

¹² Galíndez de Carvajal con respecto a esto señala: “Verdad sea que Gonçalo de Ayora [escritor y caballero cordobés al servicio de los Reyes Católicos primero y después de Carlos V] hovo todo lo que escribió Tristán de Silva y prosiguió fasta vuestra Magestad [Carlos V], mas dize que en tiempo de las comunidades perdió todos los originales d’ello” (*Ibid.*, p. 160). Para la relación de estas guerras de Comunidades con nuestro autor de libros de caballerías véase Véase Luis Fernández, “Feliciano de Silva y el movimiento comunero en Ciudad Rodrigo”, *Archivos Leoneses*, 62 (1977), pp. 285-357, también puede consultarse el esclarecedor trabajo de Joseph Pérez, *Los comuneros*, Madrid, Historia 16, 1989.

Lo anterior sugiere cómo nuestro autor pudo tener un primer contacto con la literatura caballeresca, en este caso la crónica. De ahí que el material historiográfico cobrara un papel relevante dentro de su obra novelística al verse enriquecida por las diversas fórmulas, el estilo del discurso de este género y el manejo que como ‘supuesto historiador’ realizará de los textos procedentes a los suyos del ciclo amadisiano, tomando como material aquello que le sirvió de fuente para conformar una historia que relatara las andanzas de personajes conocidos y con los cuales el público estaba familiarizado desde una nueva perspectiva compositiva.

La fecha de nacimiento de Feliciano de Silva provoca todavía debate entre los críticos que han tratado el tema al no contar con algún documento fehaciente que señale un año determinado que pueda poner punto final a esta polémica. Para Cotarelo y Mori, Silva debió nacer en una fecha cercana a 1492.¹³ Por su parte, Alonso Cortés sugiere un año cercano a 1480, hipótesis basada en el testamento hecho por su padre, Tristán de Silva.¹⁴ Un dato interesante que ofrece este autor es la posible vinculación de nuestro escritor con la Universidad de Salamanca, institución académica en la que pudo formarse, según se señala en este testamento,¹⁵ de lo cual ser cierto nos ayudaría a comprender aún mejor su capacidad como escritor debido a la explosión literaria en cuanto a experimentación y creación que se manifestó en ese lugar por estas mismas fechas.¹⁶ A su vez, Cravens, en el estudio que realiza sobre la construcción de las novelas de este

¹³ Esto lo señala basado en un documento que cuenta sobre la ayuda que ofreció su sobrino, Manuel de Silva, en apoyo a la petición del nieto del escritor, Fernando de Toledo y Silva, para pertenecer a la orden de Santiago en 1596. En este escrito se fecha la muerte del hermano menor, Juan de Silva y Guzmán, en 1571, lo que hace suponer a Cotarelo y Mori que debió nacer hacia 1493, con lo que al morir contaba con setenta y ocho años de edad, lo que permite a este crítico concluir que sí cada hermano se llevaba un año de diferencia Feliciano debió nacer el año anterior: “Feliciano de Silva, perteneciente a una familia noble de Ciudad Rodrigo, en la provincia de Salamanca, nació en ella, poco antes o después de 1492, según fuese mayor o menor que su hermano Juan de Silva y Guzmán”, Emilio Cotarelo y Mori, “Nuevas noticias bibliográficas de Feliciano de Silva”, *Boletín de la Real Academia Española*, 13 (1926), p. 137). Esta idea será retomada años después y reseñada por Erasmo Buceta; en su estudio sólo añade a esta información cuál es la composición estamental de la familia de Silva, “Algunas noticias referentes a la familia de Feliciano de Silva”, *Revista de Filología Española*, 18 (1931), pp. 390-392.

¹⁴ Cortés, *op., cit.*

¹⁵ Se lee en el testamento: “y lo otro que mi haçienda rretare se gaste con mis hijos para que aprendan en Salamanca e con mis hijas en vn monasterio con que sea el de çarçosso o el de coria con la sseñora abadesa doña guiomar mientras se casen o metan en rreligion o como esten bien” (*Ibid.*, p. 387).

¹⁶ Basta recordar la abundante producción de comedias humanísticas dentro del ámbito universitario de Salamanca, la configuración dramática y escénica que aparece en dicha ciudad con Juan del Encina como cabeza, el manejo de la materia caballeresca con la impresión de los dos primeros libros del ciclo de los palmerines y la aparición de la novela sentimental, de la cual retomará mucho material estilístico para sus novelas Feliciano de Silva. Véase Tobias Brandenberger, “Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva”, *Revista de Literatura Medieval*, XV, 1, (2003), pp. 55-80. Aún queda pendiente un estudio más detallado sobre el tan atacado estilo de la prosa de Silva, el cual, a mi parecer, responde a parámetros de imitación con el lenguaje de la ficción sentimental. Una pista para afirmar esto es la utilización del *cursus rítmico* de su prosa que por momentos recuerda a las obras de Rodríguez del Padrón.

autor y de la relación que éstas guardan con la temática pastoril, utiliza como testimonio el prólogo que aparece en *Amadís de Grecia* (1530) para proponer una fecha de nacimiento.¹⁷ En este paratexto Silva reconoce la autoría del *Lisuarte de Grecia* (1514)¹⁸ con lo que Cravens ajusta la fecha dada por Alonso Cortés:

Si su hermano Juan de Silva de Guzmán nació por 1493 y Aldonza de Silva (la hermana que parece haber nacido después de Feliciano y antes de Juan), por 1492, Feliciano debió haber nacido en 1491. Si se acepta esta fecha, o una muy cercana, la afirmación sobre el haber escrito *Lisuarte de Grecia* (1514) en su niñez no parece tan exagerada, ya que habría tenido o no veinte y tantos años¹⁹

Por último, Marín Pina sugiere lo que parece hasta aquí lo más razonable, cuya idea es retomada por Martín Lalanda²⁰ y por los últimos editores de las novelas de caballerías de Feliciano de Silva,²¹ el año de 1486 como el más cercano a la fecha de su nacimiento.²² Esta autora se basa en la documentación que se dispone de Francisco Vázquez, posible autor del *Palmerín* (1511) y del *Primaleón* (1512), quien pudo haber conocido Silva y entablar alguna relación con éste.

La ciudad natal de Feliciano de Silva, Ciudad Rodrigo, representó un peso que inclinó la balanza a su favor para formarse como un creador de ficciones. Esta población ubicada cerca de Salamanca y a un costado del reino de Portugal contribuyó de manera singular para que Silva pudiera erigirse como uno de los principales escritores de libros de caballerías. Así lo señala Marín Pina al observar cómo el ambiente caballeresco de esta ciudad pudo influir en la imaginación de éste, ya que en ese lugar se vivían de manera regular “las continuas banderías, las frecuentes disputas entre los miembros de estos bandos nobiliarios [Chaves, Pachecos, Águilas y Silvas] y sus allegados mantuvieron vivo el mundo de las armas y de la caballería dentro de esta

¹⁷ Sidney P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid, Castalia, 1976.

¹⁸ “porque el sétimo que es Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula hecho por el mimo autor d’este libro, en el capítulo último dize [aver] nacido el Donzel de la Ardiente Espada, hijo de Lisuarte de Grecia y de la princesa Onoloria, el cual se llamó el Cavallero de la Ardiente Espada y después Amadís de Grecia, de quien es este presente libro”, Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p.7.

¹⁹ Cravens, *op. cit.*, p. 22.

²⁰ “Introducción”, en Feliciano de Silva, *Tercera parte del Florisel de Niquea*, ed. de Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, pp. XI-XII.

²¹ De esta misma opinión son Emilio José Sales Dasí, “Introducción”, en Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, pp. IX-X y Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Saarvisé, “Introducción”, en Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. IX-XI.

²² María Carmen Marín Pina, “Nuevos datos sobre Francisco Velázquez y Feliciano de Silva”, autores de libros de caballerías”, *Journal of Hispanic Philology*, 15 (1991), pp.117-130.

ciudad medieval en los albores del Renacimiento”.²³ En este sentido, la ciudad de Salamanca de aquella época, famosa por su ambiente universitario y por los talleres de imprenta que se ubicaron ahí, permite hacernos una idea de las obras que seguramente estuvieron al alcance de Feliciano de Silva y que pudieron influir en su escritura.²⁴ En cuanto al ambiente universitario se debe destacar la composición de la *Celestina*,²⁵ si bien es difícil saber con certeza que el mirobrigense conociera algún manuscrito de esta obra, parece más viable que tuviera noticia de ésta por medio de los testimonios impresos. De igual forma se puede sugerir algún conocimiento que pudo poseer sobre el teatro humanístico, cuyo principal rasgo fue la recreación de la temática de este tipo de obras, la construcción de personajes, el estilo dialógico, entre otros puntos claves que aseguraron de este ejercicio dramático una interesante propuesta de quehacer literario y de la que seguramente influyó en Silva. En cuanto al material impreso, el taller de Juan de Porras²⁶ pudo constituir un elemento clave para su formación como escritor, ya que es ahí donde se producirá la primera edición del quinto libro del ciclo amadisiano: *Florisando* de Ruy Páez de Ribera, en 1510. En esta imprenta saldrán al mercado dos libros de caballerías más, los cuales formarán parte del segundo ciclo más importante del género, el de los palmerines: *Palmerín de Olivia y Primaleón* (segundo libro del *Palmerín*), de autoría anónima e impresos en 1511 y en 1512, respectivamente. Sin duda, Feliciano de Silva debió haber leído estas ediciones, así lo

²³ Marín Pina, *op. cit.*, p. 118.

²⁴ Ante esto, Lorenzo Ruiz Fidalgo señala la importancia de la imprenta salmantina en el siglo XVI como una de las principales ciudades productoras del libro: “ocupa quizá, en cuanto a su significado cuantitativo, el segundo lugar dentro del conjunto de las ciudades con imprenta en los territorios españoles, y en cuanto a su importancia cualitativa, dentro de este conjunto, puede ser considerada como la primera productora de impresos científicos del siglo, entendiendo este concepto dentro de las coordenadas tiempo-espaciales de la época”, *La imprenta en Salamanca: 1501-1600*, Madrid, Arco Libros, 1994, p. 8.

²⁵ Para este tema puede verse el valioso trabajo de Gustavo Illades, *La Celestina en el taller salmantino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

²⁶ De este impresor Norton señala: “Porras era muy conocido de antes como librero editor. Su nombre, con la indicación de “vezino de Salamanca”, aparece por primera vez como uno de los patrocinadores de una edición de las Siete Partidas que se imprimen en Sevilla, Ungut y Polono, en 1491, y lo encontramos, más tarde, en 1499, en otra obra de los mismos impresores. En 1494, apareció en Monterrey, Galicia, un misal auriense “*impressum arte et expensis Gunsdisalui Roderici de la passera et Iohannis de Porres sociorum*”, y existen datos documentales que señalan que, dos años después, Porras, que ahora se presenta como librero de Salamanca, entregó al Arzobispo de Compostela 750 ejemplares de un misal para su diócesis, que había impreso por encargo de éste”, Frederick J. Norton, *La imprenta en España 1501-1520*, ed. anotada de Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos, 1997, p.57, lo que nos muestra el conocimiento que poseía este impresor para llevar a buenos términos comerciales el material que se producía en su taller, de ahí una posible explicación por entrar en el mercado de los libros de caballerías, ya que éstos implicaban una gran remuneración económica por el éxito que llegaron a alcanzar en ventas.

muestra su claro interés por continuar la escritura del ciclo amadísiano y la aportación que significaron los textos de los palmerines para la configuración de su propia obra²⁷.

En esta ciudad también se imprimiría el teatro de Juan del Encina, obra que contó con tres ediciones: la primera en 1496, que pudo revisar el propio autor, la segunda y la tercera en 1507 y 1509, respectivamente, todas impresas en el taller de Hans Gysser,²⁸ siendo las dos últimas en donde se añada un par de piezas dramáticas en cada edición.²⁹ No hay que olvidar cómo la actividad dramática de Juan del Encina fue una constante al representarse sus obras tanto en la capilla y las salas de palacio, con motivo de la Navidad, la Pasión o la Semana Santa, como en las posibles puestas en escenas que se realizaron en los ambientes estudiantiles.³⁰ Por otra parte, en el taller de imprenta de Lorenzo de Liondedei³¹ sale, en 1514, *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández. Este autor presenta elementos teatrales novedosos y con una mejor imbricación para el desarrollo de la acción dramática en comparación con Encina, incluso, y lo que muestra una clara codificación dramática que poseen las obras es la denominación de comedias con las que

²⁷ Véase Ma. Carmen Marín Pina, “Introducción”, *Primaleón*, ed. de Mari. Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, pp. IX-XXIII.

²⁸ Este impresor era el segundo más importante en Salamanca: “hay otro aspecto que hace a la imprenta de Salamanca peculiar: el hecho de que funcionan hasta 1554 solamente dos imprentas a la vez, salvo las excepciones de otras pequeñas que no aportan más que uno o dos ediciones”, Ruiz Fidalgo, *op. cit.*, p. 27.

²⁹ La importancia de estas ediciones salmantinas reside en representar las más completas del cancionero de Juan del Encina, pues serán la base de las que aparezcan después: “A pesar de que el autor ya está ausente de la ciudad [Salamanca], nuevas piezas dramáticas pasan a incorporarse a la siguiente edición salmanticense del *Cancionero*, por Hans Gysser, en 1507. En esta rara edición, de la que ha sobrevivido un único ejemplar conservado en la Biblioteca de Palacio Real de Madrid, se añaden, en efecto, dos nuevas obras: la *Égloga sobre los infortunios de las grandes lluvias*, reelaboración del viejo drama de Navidad, y la *Representación ante el príncipe don Juan sobre el poder del Amor*, auténtico «triumfo de amor» que gozaría de notable difusión. Dos años más tarde se publicaba una edición todavía más completa del *Cancionero*, también en Salamanca, por el mismo impresor, el 7 de agosto de 1509. En ésta, a las diez piezas ya conocidas, se añaden otras dos hasta entonces no inventariadas: la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y el *Auto del repelón*. Con estas doce obras recogidas, ya no se publicará otra edición más completa del cancionero”, Miguel Ángel Pérez Riego, “Introducción”, Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 2008, p. 259.

³⁰ Entre estas representaciones sobre sale la realizada ante el príncipe Juan y su esposa Margarita de Austria, quienes visitaban la ciudad tras haber contraído matrimonio. En el impreso de sus obras se puede leer un epígrafe que intitula la égloga: “Representación por Juan del Encina ante el muy esclarecido y muy illustre príncipe don Juan, nuestro soberano señor”, Juan del Encina, *Teatro*, ed. de Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001, p. 101.

³¹ Norton menciona de este impresor: “Lorenzo de Liondedei, el nuevo propietario del material de Gysser, que ampliará mínimamente, era un italiano, llegado, como revelan sus colofones, de Pesaro, en la Marca de Ancona. El enigmático apellido toma diversas formas y es una adaptación de Ondedei, nombre que procede de una familia patricia de Pesaro. El prefijo Li presumiblemente representa el artículo determinado plural en italiano. El nombre era conocido en Salamanca, ya en 1506, cuando Andrea de Hondedei, un librero, fue enviado a Venecia por la Universidad con los manuscritos de El Tostado para encargar allí la impresión de la monumental edición de sus obras latinas. Lorenzo había impreso ya veintisiete obra conocidas a finales de 1520, y tres más en 1521. En 1524 y 1525 reapareció en sociedad con Alfonso de Porrás [hijo del impresor del *Palmerín de Olivia*]. Después su nombre no aparece más, pero es posible que permaneciese activo durante otros pocos años, ya que varias obras posteriores sin firmar están impresas con su material” (Norton, *op. cit.*, pp. 63-64).

nombra a estas piezas literarias. Este hecho nos avisa sobre cómo comienza a desarrollar la representación teatral en comparación con la compuesta por Juan del Encina, de la cual Feliciano de Silva, sin duda, se supo aprovechar para integrar rasgos teatrales en su obra novelística, además de ser un autor que contó con una producción dramática propia con su continuación de *La Celestina*.

A su vez, la cercanía con Portugal permitió a Silva entablar amistad con un grupo de jóvenes escritores del reino vecino, influyendo, incluso, en la producción literaria de éstos. Cravens ha señalado esto gracias a la lectura que realizó de un manuscrito de *Menina e Moça*, obra de Bernardim Ribeiro, texto en el cual aparece un personaje semejante al caballero que se disfrazara de pastor, estrategia utilizada recurrentemente por Feliciano de Silva en sus novelas, para que el protagonista pueda acercarse a la dama de la cual se ha enamorado:³²

en la obrita del portugués, el caballero Narbindel se disfraza de pastor, con el nombre de Brimader, para estar cerca de la dama a quien ama. Los dos nombres son anagramas, evidentemente, de Bernardim Ribeiro. El nombre del pastor de Silva [que aparece en *Amadís de Grecia* y en el ciclo de los floriseles] –Darinel– podría ser un anagrama imperfecto de Bernaldim, Bimnarder y Narbindel³³

Este artificio literario parece no ser gratuito para Cravens, quien además resalta el uso de algunos motivos tomados del *Amadís de Grecia* y del *Florisel de Niquea* para la composición de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor y la *Historia de amores de Clareo y Florisea* de Alonso de Nuñez de Reinoso. A éste último escritor español, Silva lo ayudará para formar parte del grupo de poetas portugueses.

Este breve recorrido de las principales obras caballerescas y dramáticas que se imprimieron en Salamanca, y que pudo haber leído Feliciano de Silva e influido en la composición de sus textos, nos ofrece un panorama sobre cuáles eran algunos de los autores más socorridos por el público salmantino. Además, gracias a la colindancia con el reino de Portugal, el mirobrigense pudo formar parte de círculos literarios que favorecieron la proyección de su escritura al convivir con diversos autores lusitanos y españoles.

Las novelas de caballerías de Feliciano de Silva se convirtieron en un éxito editorial y literario durante el siglo XVI. Una muestra de esto son las 34 impresiones que se realizaron de su obra en esta centuria, lo que nos da noticia de cómo este escritor supo adaptar su narrativa al

³² Recordemos que en el *Primaleón* Don Duardos se disfraza de hortelano para acercarse a Flérida.

³³ Cravens, *op. cit.*, n. 36, p. 32.

gusto de un público que se volvía cada vez más diverso debido al afán de entretenerse mediante la lectura de esta clase de textos. El caudal creativo de Feliciano de Silva inició con el *Lisuarte de Grecia* (1514), sexto libro del ciclo amadisiano; de esta primera edición no se conserva ejemplar alguno, pero se tiene noticia de su circulación. Esta novela se inscribe directamente con ligeros chispazos de originalidad en la línea argumentativa y narrativa trazada por los cinco primeros libros del *Amadís de Gaula*. Por un lado, la composición temática de esta continuación y de los personajes que aparecen en ésta responden a parámetros ficcionales impuestos por los libros anteriores; por otro lado, se da gran importancia al humor desde diversos ángulos, sobre todo en forma de donaires cortesanos, lo cual nos avisará de los derroteros sobre los cuales Feliciano de Silva construirá la mayoría de los episodios de sus novelas, además comienza desde esta primera obra a complicar las relaciones amorosas entre los protagonistas. Si bien no desarrolla triángulos amorosos como en los textos posteriores sí se sugiere una compleja red de correspondencia entre los caballeros y las doncellas, al peligrar su amor por la aparición de terceros. Esto entre otras pequeñas innovaciones que resaltan a esta obra desde otra óptica de los libros de caballerías: se puntualiza sobre lo espectacular de las armaduras y armas de los caballeros, la guerra y el combate adquiere tintes coreográficos por encima de lo que representan los peligros que significaba el enfrentamiento, ya sea entre ejércitos u hombre contra hombre, entre otros.

Después de un silencio que duró más de diez años, Feliciano de Silva reaparece con el *Amadís de Grecia* (1530), noveno libro del ciclo. Este libro muestra cómo en su prosa se privilegia un afán experimentador en lugar de seguir los tópicos y motivos impuestos por obras anteriores a ésta. Las principales innovaciones consisten en el estilo y en la forma en cómo se presenta la historia; por ejemplo, a lo largo del primero de los dos libros que conforman esta novela todas las aventuras ocurren en el mar, incluso somos testigos de una batalla que se realiza en dos balsas entre el protagonista, de nombre homónimo al texto, con otro caballero, y para incrementar el dramatismo dicho combate se realiza sin la existencia alguna de luz que les permita ver el movimiento de su contrario. El tratamiento particular de los ejes temáticos de esta continuación amadisiana como el amoroso sufre constantes giros originales, ya sugeridos el séptimo libro del ciclo, con la aparición de un triángulo amoroso, en donde Amadís de Grecia es incapaz en la mayoría de los capítulos de la obra a decidir entre Lucela y Niquea; aunque al final se decide por esta última a lo largo de las novelas escritas por Feliciano de Silva esta duda

amorosa será una constante por momentos. Además, y lo que causaría mayor revuelo, se inicia la incorporación de otros géneros literarios que apenas comienzan a vislumbrarse dentro del discurso narrativo (la novela pastoril) y que adquirirán mayor relevancia conforme avanza el siglo XVI. Por su parte, los personajes presentarán algunos cambios con respecto a los que aparecen en otros títulos, mientras que los secundarios comenzarán a volverse más relevantes para el desarrollo de la historia como el caso del enano Busendo, quien se enamorará de una princesa al grado de llegar a rivalizar ante el receptor frente a caballeros por el amor de una princesa, incluso este sentimiento lo llevará a salir bien librado una ordalía al pasar una puerta de fuego, primer obstáculo para determinar al más leal amador; esto nos habla de la trascendencia que adquirirá un personaje secundario dentro de la trama del ciclo amadisiano. A este tipo de personaje se incorporará otro: el pastor Darinel, quien sentirá todos los estragos del mal de ereos, parodiando con ello la sintomatología característica de los caballeros al sentirse enamorados de alguna doncella, estragos amorosos sólo permitido para personajes de estamento alto, tan sólo por mencionar algunos, y de los más significativas incorporaciones que hace al género Feliciano de Silva con esta novela.

Un par de años más tarde aparecerán las dos primeras partes del *Florisel de Niquea* (1532), libro décimo del ciclo amadisiano, en esta obra se continua un manejo original de los motivos y tópicos del género ensayados someramente en el texto anterior. La principal función de este ejercicio escritural consistía en facilitar el enredo y el equívoco mediante un discurso novelesco con naturaleza teatral. La diversificación de personajes, sobre todo los femeninos, y la complicación del tema amoroso hacen de esta obra una ficción cuya tendencia es claramente el entretenimiento. Feliciano de Silva decide dar cabida en la historia a personajes de entretenimiento basados *a priori* en el enano Busendo. Uno de estos será Mordaqueo, un enano-gigante quien no puede caracterizarse ni de una u otra forma, su naturaleza es ambivalente, su principal característica la rusticidad y necesidad por satisfacer necesidades materiales como su hambre voraz.

Pero será con la aparición de la *Tercera parte del Florisel de Niquea* (1535) que el presupuesto de entretenimiento se vuelva una verdadera columna vertebral para las composiciones de Feliciano de Silva, pues serán los episodios humorísticos, junto a distintos y renovados enfoques temáticos: el enamoramiento y el acoso que realiza una enana a un caballero, el uso de la cetrería como un sustrato para la construcción de episodios en donde la chanza sigue

patrones de esa forma de cazar aves, entre otros, los que posibiliten la diversión del público que buscaba en las historias de este autor quedar visulmbrados con el relato que simulaba pasar delante de sus ojos y sus oídos, una suerte de escenificación del relato. No debe olvidarse que esta continuación amadisiana hace su aparición inmediatamente después de su *Segunda Celestina*, con lo cual el uso de elementos propios del teatro conformaría una de las principales estrategias para conformar el relato y contar la historia.

Finalmente, con la *Cuarta parte del Florisel de Niquea* (1551), decimotercero libro del ciclo, Feliciano de Silva nos da muestra de toda su capacidad creativa, ya que practica en el diálogo de los personajes un artificio de composición, con lo cual intentaba otorgar a la palabra un valor por encima de la acción, me refiero sobre todo a los episodios en donde la poesía es el principal motor de la historia. No abandona su fórmula principal de confeccionar capítulos llenos de comicidad, gracias a los tintes paródicos que por momentos adquiere el discurso o el desenvolvimiento de varios personajes. Al final de la obra se nos muestra un autor maduro, quien incluso es capaz de cerrar cada una de las líneas argumentativas desarrolladas por cada uno de los personajes del universo amadisiano por él escrito; con esto nos ofrece una suerte de legado ficcional, pues la coherencia entre personaje, la acción realizada por éste y su devenir temporal a lo largo de cada una de las continuaciones es tomada en cuenta para el cierre del ciclo.

Feliciano de Silva también probó suerte en otros géneros literarios. El cancionero intitulado *Laberinto de amor* formado por una colección de poemas que, como describe Blecua, está compuesta por “sonetos –117 en total– acompañados de unas *Estanzas, otavas rimas y espístolas* que constituyen un cancionero petrarquista en supuestos y extraños endecasílabos”.³⁴ Estos versos fueron fruto de su juventud, ya que este texto pudo haberse escrito, según este crítico, antes de 1526: “Es probable que este Cancionero de Feliciano pertenezca a una época temprana –antes de la publicación de Boscán y Garcilaso–, de la que no hay la menor huella, cosa extraña”.³⁵ La temática principal y los motivos de carácter petrarquista se detallan en el epígrafe que da inicio a la colección de sonetos del manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con signatura Mss/23196:

³⁴ Alberto Blecua, “Sobre un cancionero inédito de Feliciano de Silva”, *Salina*, 20 (2006), p. 55.

³⁵ “Quizá sea Silva, a pesar de sus rudezas métricas, uno de los más fieles seguidores de Petrarca que, con Fernando de Herrera, el aretino tuvo en España. Estos años, del 26 en adelante, en que Boscán y Garcilaso inician la introducción del endecasílabo en España, pertenecen a una poética compleja [...] Sin embargo, a pesar de que la crítica relaciona a Feliciano con los portugueses, es extraño que no tenga ninguna huella de Súa de Miranda, tan excelente poeta y tan garcilasiano. Silva no parece conocer a Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza o Súa de Miranda. Él se remonta a Petrarca y al *Canzoniere*”, Blecua, *ibid.*, p. 69.

Sonetos de Feliciano de Si[l]va llamados laberinto de amor en que muestra las Contrariedades y esperiencias que en el a hallado y en este primero descriue el tiempo quando se enamoro haziendo asu amiga el sol y el sino en q[ue] estaua en la frescura y salida de su niñez [f. III r.]³⁶

La importancia de esta obra radica en la cuestión temática, misma que aparecerá como uno de los motivos caracterizadores en varios personajes de sus novelas de caballerías. Además, algunas de estas piezas poéticas serán reelaboradas por el mismo Feliciano de Silva y las transcribirá en sus obras en prosa, otorgando un valor definitorio tanto para el tratamiento amoroso como para los personajes que enuncian estos requiebros. Este aspecto ha sido atendido someramente por Blecua al observar y analizar cómo tres de los siete sonetos que aparecen en este cancionero y dedicados a un retablo de amor conformaron la base del discurso de algunos personajes que aparecen en episodios del *Segundo libro de la Cuarta parte del Florisel de Niquea*.³⁷ De esta manera, queda aún pendiente un estudio pormenorizado del estilo poético de Silva, saber cuál fue la influencia y los efectos que estos primeros versos pudieron causar en su narrativa y en un contexto literario que apenas comenzaba a formarse mediante este tipo de composiciones líricas.

Otro de los géneros que llamaron la atención del escritor de Ciudad Rodrigo fue el género dramático, como ya se ha mencionado; escribió y se instituyó, a la par de lo realizado con el ciclo amadisiano, en el continuador de la *Celestina* al componer la *Segunda Celestina* (1534)³⁸ y elaborar una versión propia de aquel universo de personajes bajos que buscaban únicamente satisfacer sus necesidades físicas y materiales para obtener una supuesta estabilidad. Si bien utiliza los mismo recursos dramáticos que la versión fuente: diálogo, monólogo, acotación, apartes, el valor de originalidad de esta obra radica en cómo se constituye en su totalidad. Para realizar esto Feliciano de Silva recurre al artificio de revivir a la alcahueta con lo cual su labor de continuador resulta llamativa, siendo este elemento textual un lugar común en la narrativa caballeresca: el uso del entrelazamiento, como se nos relata en la ‘cena’ VII: Celestina no ha muerto, solo había quedado malherida por el ataque perpetuado por Pármeno y Sempronio en su contra, con lo cual pudo refugiarse en la casa de uno de sus antiguos clientes a quien ayudó

³⁶ Desato las abreviaturas y respeto la ortografía original del manuscrito.

³⁷ Blecua, *op. cit.*, p. 70.

³⁸ La transmisión textual de esta obra estuvo condicionada varios años por ser incluida en el primer índice inquisitorial de Fernando de Valdés, el cual se publicó en 1559. Una posible explicación de este hecho es que en la tercera edición publicada en Venecia por Stephano de Sabio aparece como título la frase *Resurrección de Celestina*, lo que sin duda pudo atentar contra lo que defendía la Inquisición. Existen diversas ediciones modernas, pero resulta valiosa la última de éstas: Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988. Esta edición cuenta también con un sugerente prólogo de Fernando Arrabal sobre el autor miróbricense.

alguna vez; será gracias a este suceso que Celestina decida cambiar su actitud y se disponga a enmendar su vida y de quienes la rodean. Estamos ante un uso de la unidad espacio-tiempo común en los libros de caballerías en donde después de una cruenta batalla se deja descansar a un caballero en un castillo cercano para que éste recupere de sus heridas mientras el relato continúa por otros derroteros, efecto similar que se provoca para dar pie a la continuación de la obra salmantina. Otros rasgo innovador de este texto es el final. Silva decide dar un giro a la historia que le precedía y termina su secuela mediante la unión amorosa entre los protagonistas. Esta *Segunda Celestina* da muestra del ingenio que posee nuestro autor al momento de afrontar el hecho de continuar un texto ampliamente conocido, pues a pesar de respetar su texto fuente provee a su obra de un talante original por las manipulaciones que hace de la historia y por la creación de nuevos personajes que buscan instalarse en el gusto del público.

Para cerrar este breve recorrido por la obra de Feliciano de Silva hay que resaltar lo descubierto por Agustín Redondo.³⁹ En un documento que este estudioso encontró en el Archivo General de Simancas se encuentra un privilegio de impresión fechado el 14 de abril de 1548, el cual permitiría a Silva publicar varias obras: “un tratado del preçio de lo despreçiado y otro de la tiranía y otra de la inmortalidad del ánima y tres colloquios, el uno entre la verdad y la fe y el otro entre la muerte y el mundo, y tres paráfrasis sobre tres salmos de David y una recopilación de cartas fechas sobre notables hechos de griegos y romanos”.⁴⁰ Si bien no lograron verse materializadas, o al menos no tenemos aún noticias de su existencia, nos muestran otra faceta creativa de nuestro escritor más apegada a una perspectiva moral y ascética, incluso religiosa; aunque el último texto citado nos señala el amplio gusto y conocimiento que tenía por la cultura clásica, de la que obtuvo valioso material para la composición de sus novelas. Sin duda, la información ofrecida por Redondo pone al descubierto la capacidad y el ingenio de un autor que quiso diversificar su escritura por distintas veredas temáticas y no sólo ser catalogado como un escritor de novelas de caballerías.

Lo hasta aquí descrito nos muestra que la literatura creada por Feliciano de Silva es mucho más amplia, compleja y, sobre todo, rica en matices de lo que pudiera pensarse en un primer momento. Una de las claves para afirmar esta idea es como al final de su vida

³⁹ Agustín Redondo, “Nuevas aportaciones documentales a la obra de Feliciano de Silva”, en Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña (coord.), *Homenaje al profesor Klaus Wagner: Geh hin und lerne*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, tomo 2, pp. 799-889.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 806.

considerándose, a mi parecer, con cierta madurez creativa emprende la composición de obras cuyo carácter, suponemos, responde más a intereses personales que a la adecuación de su obra para satisfacer los gustos de un público amplio como el de los libros de caballerías. Además el incursionar en otros géneros que tuvieron una buena aceptación durante la época y que formaban parte de interesantes ejercicios literarios, como el coloquio o el diálogo renacentista y la epístola, son buen indicio sobre la diversificación que pocos autores de materia caballerescas pudieron alcanzar; razón por la cual, el oriundo de Ciudad Rodrigo sería el único de su generación en desarrollar tal actividad.

En la siguiente tabla se muestra la cronología de las obras de Feliciano de Silva, así como las distintas reimpresiones que se llevaron a cabo de sus textos caballerescos y su continuación celestinesca, además de las obras que desde hace poco se tiene noticia:

TABLA 1. OBRAS DE FELICIANO DE SILVA

NOMBRE DE LA OBRA	PRIMERA EDICIÓN		REIMPRESIONES DURANTE EL SIGLO XVI		OBRAS QUE NO SE CONSERVAN
	TALLER DE IMPRENTA / CIUDAD	AÑO	TALLER DE IMPRENTA / CIUDAD	AÑO	
<i>Lisuarte de Grecia</i>	Juan Valera de Salamanca, Sevilla	1514	Jacobo y Juan Cromberger, Sevilla	1525	Dos tratados, tres coloquios, tres paráfrasis y una recopilación de cartas (1548)
			Toledo	1534	
			Juan de Ayala, Toledo	1539	
			Domenico de Robertis, Sevilla	1543/1548	
			Jacome Cromberger, Sevilla	1550	
			Adrian de Anvers, Estella	1564	
			Pedro Puig y Juan de Escarilla, Zaragoza	1587	
<i>Laberinto de amor</i>	Manuscrito	Antes de 1526			
<i>Amadís de Grecia</i>	Cristóbal Francés, Cuenca	1530	Juan de Junta, Burgos	1535	
			Herederos de Juan Cromberger, Sevilla	1542	
			Jacome Cromberger, Sevilla	1549	
			Francisco del Canto, Medina del Campo	1564	
			Compañía de	1582	

			impresores, Valencia		
			Simón López, Lisboa	1596	
<i>Florisel de Niquea (I-II)</i>	Nicolas Tierrri, Valladolid	1532	Juan Cromberger, Sevilla	1536	
			Jacome Cromberger, Sevilla	1546	
			Marcos Borges, Lisboa	1566	
			Domingo de Portonaris, Zaragoza	1584/1588	
<i>Segunda Celestina</i>	Pierres Tovans, Medina del Campo	1534	Pedro de Castro, Salamanca	1536	
			Stephano da Sabio, Venecia	1536	
			Amberes	1540 o 1550	
<i>Florisel de Niquea (III)</i>	Pierres Tovans, Medina del Campo	1535	Herederos de Juan Cromberger, Sevilla	1546	
			Jacome Cromberger, Sevilla	1551	
			Herederos de Andrés de Burgos, Évora	h. 1550	
<i>Florisel de Niquea (IV)</i>	Andrés de Portonaris, Salamanca	1551	Pierrez de la Floresta, Zaragoza	1568	

Estos datos muestran la relevancia que tuvo la obra de Feliciano de Silva durante el primer lustro de la década de 1530. En estos cinco años aparecerán cuatro primeras ediciones de sus seis obras. Además, se observa que durante 1530 a 1540 ocurre el mayor número de reimpressiones de sus novelas de caballerías, sobre todo en las imprentas de la ciudad de Sevilla donde la producción de éstas ocurría con mayor intensidad. También se observa el carácter itinerante de las primeras ediciones de sus textos, así como la relación que pudo tener con distintos talleres de imprenta a lo largo de su carrera como escritor. Feliciano de Silva estableció relaciones con las principales ciudades impresoras de España (Sevilla, Valladolid, Medina del Campo y Salamanca) y con los talleres más importantes del siglo XVI (los Cromberger, Nicolás Tierri, Pierres Tovans, Andrés de Portonaris). La comunicación que sostuvo el mirobrigense con personajes tan importantes del mercado editorial español es sólo una muestra de cómo sus ficciones gozaban de una buena acogida por parte del público, y lo que era más importante para los impresores, era un autor que rendía dividendos económicos.

La propuesta literaria de la materia caballescica escrita por Feliciano de Silva ha sido señalada como experimental por algunos críticos debido a la ruptura que sus narraciones establecen con los libros de caballerías castellanos anteriores, así como la influencia que ejerció en la composición de otros títulos que aparecieron a la par y después de sus obras. Los textos de este autor aún guardan sorpresas interesantes tanto para el lector curioso como para los investigadores especializados de su obra, de ahí que la figura de este continuador del ciclo amadisiano sea relevante para comprender el auge del cual gozó el género durante el siglo XVI. Feliciano de Silva, desde este punto de vista, formaría las bases para la composición de nuevas formas narrativas, de otra manera de novelar que irá apareciendo durante la segunda mitad del XVI y principios del XVII. El lugar de este autor en la historia de la literatura hispánica aún está por revelarse, ya que fue uno de los escritores que ensayaron en su prosa los primeros esbozos de la novela moderna, entendiendo por ésta a la reflexión dentro del plano ficcional (personajes, temáticas, tópicos y motivos) sobre los mecanismos narrativos recurrentes e indispensables para la construcción del relato de un libro de caballerías, y que con dicha acción se da apertura a una nueva configuración de la acción, en donde este giro alternativo permite la pervivencia de este género literario y editorial. Además será uno de los primeros autores en integrar varios géneros literarios en su narrativa como un valor estilístico, dejando con esto la senda abierta para la

prosa de entretenimiento del siguiente siglo, la que se caracterizará por explorar desde diversas aristas la formación de un discurso heterogéneo.

1.2 Feliciano de Silva y las novelas de caballerías de su tiempo

1.2.1 Novelas de caballerías impresas durante el reinado de los Reyes Católicos: un puente entre lo guerrero y lo cortesano

El número de ejemplares impresos y reimpresos de los libros de caballerías castellanos que aparecieron durante la primera mitad del XVI nos advierte sobre la estrecha relación que existía entre los autores de estas obras, quienes intentaban crear mundos ficcionales atractivos para toda clase de público, y los impresores, que a veces también desempeñaban la función de libreros, quienes colocaban diversos títulos en el mercado para establecerse como una empresa que comenzaba a producir frutos y ganancias con sus productos.

Del impresor y del librero se deben rescatar los diversos esfuerzos que realizaban para la creación de diversas estrategias editoriales y mercantiles. Además, a esto se añade la existencia de un grupo de lectores y de oyentes que esperaban impacientes para conocer nuevas aventuras de caballeros andantes. Este conjunto de individuos constituyeron tres de los puntos armónicos de un triángulo que, bajo la idea de una nueva caballería, se tornaría funcional y que constituiría la base para proyectar un particular sistema de valores con respecto al que se venía desarrollando hasta el momento dentro de la sociedad: el proyecto monárquico de los Reyes Católicos. La pretensión por reproducir un mundo ejemplar y trasladarlo a la cotidianidad radicaba en la intención por conformar una convivencia óptima entre cada uno de los engranes que integraban a la sociedad y, de esta manera, se enlazarían para lograr, según el proyecto monárquico, una estabilidad política e ideológica, la cual siempre reposaría en la figura del poder regio.

Los primeros títulos de los libros de caballerías castellanos aparecieron durante el reinado de los Reyes Católicos quienes, como lo ha advertido Marín Pina, vieron en estas narraciones un soporte ideal para difundir su visión de mundo bajo la identidad de una ficción: “la nueva monarquía de Isabel y Fernando basa buena parte de su ideario en la renovada idea mesiánica de una Castilla imperial, abocada, como sugerían las viejas profecías joaquinistas, a la conquista de Jerusalén”.⁴¹ Estas composiciones incorporaban elementos realistas a la narración, las cuales se

⁴¹ María Carmen Marín Pina, “Cimientos de verdad en los primeros libros de caballerías”, *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 2011, p. 90.

aderezaban con componentes propios de la imaginación de los autores para despertar el interés del público.

Ante lo anterior, Cuesta Torre señala cómo el binomio estructural de la materia caballerescas ‘historia/realidad–ficción/entretenimiento’ se utilizó, sobre todo, en los primeros títulos de este género como un instrumento para mostrar una posible funcionalidad de los modelos políticos y de conducta que se hallaban registrados en la ficción, en cuyo objetivo primaba la idea de instituir este sistema ideal dentro de la sociedad coetánea para que respondiera a estos mismos presupuestos, un retrato de lo que se perseguía en la realidad:

El conjunto de estas obras transmitía una ideología destinada a actuar sobre sus lectores, y en ese sentido no puede ser entendido como un género desligado de la realidad. Es más, en algunos casos concretos, un libro de caballerías determinado incorpora, transfigurado por la imaginación del autor, ficcionalizado, un acontecimiento de la realidad al que se ha dado una interpretación, favorable o desfavorable, que va a influir en la interpretación que del hecho real haga su público o, viceversa, que refleja la interpretación que del hecho real ya han hecho sus destinatarios⁴²

Pero también es cierto que el entretenimiento ocupó un lugar primordial en el pensamiento de los autores para la composición de sus textos. Estas narraciones buscaban despertar el interés de un público amplio y de diversa naturaleza por lo cual las acciones valerosas de numerosos caballeros, el amor que éstos profesaban a las doncellas más hermosas del mundo, regularmente hijas de un rey o un emperador, los distintos lances bélicos singulares o las diversas batallas campales, además de los episodios maravillosos buscaban recrear y poner cada una de las acciones sucedidas como si ocurrieran delante de los ojos de lectores y de los oídos de los oyentes. Así, estas ficciones, a la par de contener una función didáctica y ejemplar, se veían acompañadas de episodios llenos de situaciones inverosímiles que sólo buscaban entretener y divertir.⁴³

Esta doble naturaleza del discurso caballeresco fue vista por Rodríguez de Montalvo, quien en el prólogo de la refundición que hizo del *Amadís de Gaula*, novela paradigma del género

⁴² María Luzdivina Cuesta Torre, “La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías”, en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 87-88.

⁴³ Cuesta Torre resalta cómo “los libros de caballerías constituye el equivalente para el caballero de la formación universitaria que recibía el letrado. El él puede encontrar el caballero todas las enseñanzas necesarias para desempeñar su labor como tal, pues aprenderá a luchar y a encontrar el valor, a tratar con dueñas y doncellas e incluso saber vestirse apropiadamente, y además hallara buenas costumbres y figuras ejemplares” (*Ibid.*, p. 91).

y que se publicó en Zaragoza por Jorge Coci en 1508,⁴⁴ cuestiona una realidad que reviste la ficción y la ficción que disfraza la verdad:

Acaesciera aquella santa conquista que el nuestro muy esforçado Rey hizo del reino de Granada, ¡cuántas flores, cuántas rosas en ella por ellos fueran sembradas, así en lo tocante al esfuerzo de los cavalleros, en las revueltas, escaramuças y trabajos, que para la tal guerra se aparejaron, como en los esforçados razonamientos del gran Rey a los sus altos hombres en la reales tiendas ayuntados, y las obedientes respuestas por ellos dadas y, sobre todo, las grandes alabanças, los crescidos loores que meresce por haver aprendido y acab[ad]o jornada tan cathólica ¡Por cierto, creo yo, que assí lo verdadero como lo fingido que por ellos fuera recontado en la fama de tan gran príncipe, con justa causa sobre tan anchoy verdadero cimiento, pudiera en las nubes tocar, como se puede creer que por los sus sabios coronistas, si les fuera dado seguir la antigüedad de aquel estilo en memoria a los venideros, por scripto dexaran, poniendo con justa causa en mayor grado de fama y alteza verdadera los sus grandes hechos, que los de los otros emperadores, que con más afición que con verdad que los nuestros Rey y Reina fueron loados; pues que tanto más lo merescen, quanto es la diferencia de las leyes que tuvieron que los primeros sirvieron al mundo, que les dio gualardón, y los nuestros al Señor dél, que con tan conoçido amor y voluntad ayudar y favorecer los quiso, por los hallar tan dignos en poner en execución con mucho trabajo y gasto lo que tanto su servicio es; y si por ventura algo acá en olvido quedare, no quedará ante la su Real Majestad, donde les tiene aparejado el gualardón que por ello merescen (“Prólogo”, 220-221)⁴⁵

Después de unas frases que pugnan por la defensa de una ideología basada en la religión, Rodríguez de Montalvo resalta la tradición de los cronistas, cuyo estilo se caracterizaba por ofrecer un relato histórico en el que se conjuga lo verdadero con lo ficticio. Esta intención consistía en mostrar una imagen efectiva que se basaba en lo fingido más que en una representación real de cada uno de los hechos emprendidos por los monarcas, quienes buscaban, gracias a éstos, ganar fama y honra. Aprovechándose de este estilo, el refundidor del *Amadís de Gaula*, y mediante estas declaraciones, ubicaría a las novelas de caballerías como narraciones que pueden pasar como reales, siempre y cuando la imagen que se ofreciera de los personajes de los libros de caballerías no rompiera con el decoro que presupone la creación de una ficción y su apego con la realidad. Este artificio literario pone al alcance del público las acciones realizadas por los nuevos monarcas, que si bien se encontrarían aderezadas por la imaginación, al final no perderían su valor verídico. La preocupación por componer una historia ficticia de la cual se podía abstraer algún conocimiento o buen ejemplo para trasladarlo a la vida real quedaría

⁴⁴ Aunque esta es la fecha de la primera edición que se conserva se cree puede haberse escrito hacia finales del siglo XV.

⁴⁵ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987. En adelante cito por esta edición y pongo entre paréntesis libro con número romano, capítulo y página en arábigos.

instituida como uno de los elementos que caracterizarán a los primeros títulos de este género literario y editorial:

Pero veamos agora si las afrentas de las armas que acaescen son semejantes a aquella que cuasi cada día vemos y passamos, y ahun por la mayor parte de desviadas de la virtud y buena conciencia, y aquellas que muy estrañas y graves no parescen sepamos ser compuestas y fengidas, ¿qué tomaremos de las unas y otras, que algún fruto provechoso nos acarreen? Por cierto, a mi ver, otra cosa no salvo los buenos enxemplos y doctrinas que más a la salvación nuestra se allegaren, porque seyendo permitido de ser imprimida en nuestros coraçones la gracia del muy alto Señor para ellas nos llegar, tomemos por alas con que nuestras ánimas suban a la alteza de la gloria para donde fueron criadas (*Amadís de Gaula*, “Prólogo”, 223)

La esencia del mensaje que transmitía la narración no debió pasar desapercibida por el público, a pesar de que ésta fuera en su mayoría ficción. La información textual llegó a contener una doble carga discursiva: una verídica y una ficticia, como se ha visto hasta este momento, la cual podía ser descodificada por cualquier receptor de la época sin ninguna dificultad. La primera de estas cargas, la verídica, corresponde a lo señalado por Cuesta Torre: “los autores, sumergidos en la ideología de la clase dominante, exponen en su obras unos ideales y un pensamiento político que es también el de la mayoría de sus lectores, contribuyendo así a reforzarlos en quienes los comparten y a extenderlos a quienes pudieran mantener otros distintos”;⁴⁶ por su parte, la segunda, correspondiente a la naturaleza ficticia, privilegiaba el arte de ingenio de los autores quienes ofrecían materiales literarios que procuraban resaltar durante el devenir narrativo una representación de un ‘mundo otro’ que se reproduce por medio de lo que se cuenta.⁴⁷

Los libros de caballerías impresos durante el reinado de los Reyes Católicos presentaron diversas facetas estructurales y formales. Si en un primer momento se privilegiaba una temática caballerescas que descansaba sobre la ideología mesiánica y de cruzada, también surgieron autores que prefirieron dar a las historias mayor peso a otros cauces novelescos, privilegiando el entretenimiento y lo lúdico como parte fundamental para el desarrollo del relato. Una comparación entre los títulos que aparecieron durante el reinado de los Reyes Católicos y el lugar de impresión de éstos, que va desde la primera edición conocida del *Amadís de Gaula* (1508) hasta el último libro impreso aparecido antes de la muerte de Fernando II, el *Floriseo* (1516), nos

⁴⁶ Cuesta Torre, “La realidad histórica en la ficción”, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁴⁷ Ante esto Gómez Redondo señala sobre la doble naturaleza de la composición de los libros de caballerías: “es doble por tanto: primeramente se crean las circunstancias que han de alumbrar la nueva ideología a que estas historias –las antiguas, las recientes– deben ajustarse, después se produce la rápida transformación de unas líneas argumentales que, apoyadas por el cauce de la imprenta, se acomodarán al prodigioso despliegue de hechos y de hazañas sucedido en la primera mitad del siglo XVI, hasta que Carlos I se retire a Yuste en 1556”, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos, op. cit.*, vol. 2, pp. 1674-1675.

ofrece datos relevantes sobre la importancia de la circulación de los libros de caballerías castellanos y la mayor aceptación de algunos títulos sobre otros.

Las reimpressiones formaron uno de los elementos clave para comprender cuáles fueron las novelas de caballerías que gozaron de mayor éxito dentro del gusto del público: las de carácter realista, con todas las precauciones que este concepto conlleva, en las que cuya base figuraba el entretenimiento.⁴⁸ Pero, y lo que más interesa para este apartado, la elaboración de una idea sobre el papel que representó la red de difusión y de circulación de este género editorial y literario en toda la Península y que se extendió por toda Europa para comprender el éxito avasallador que tuvieron los libros de caballerías en el mercado libresco y los alcances estilísticos que alcanzaron gracias a la composición de sus narraciones, llegando a favorecer otros géneros literarios. Así, como vislumbrar cuáles fueron los cauces que retribuyeron en la formación de nuevos escritores, por ejemplo, el caso de Feliciano de Silva, quienes a partir de las lecturas de estas primeras novelas empezaron a inventar otras formas novedosas de narrar para acercar al público a las diversas aventuras y distintos personajes que salían de su imaginación.

Para ello, se ha tomado como base el trabajo emprendido por Daniel Eisenberg que junto a Marín Pina, recientemente, catalogaron todos los ejemplares de ediciones caballerescas conocidas hasta el momento de la aparición de su *Bibliografía*, lo cual permite hacernos una idea pormenorizada sobre la difusión que los libros de caballerías tuvieron desde finales del siglo XV hasta principios del XVII.⁴⁹ A este compendio se ha añadido en los últimos años por el corpus del género establecido por Lucia Megías, quien con la ayuda de Sales Dasí han ofrecido también un listado alfabético y cíclico de cada uno de los testimonios impresos y manuscritos de los libros de caballerías castellanos, cuya existencia ha sido señalada por los críticos anteriores, pero con la novedad que han incluido ejemplares conservados que no aparecen en el trabajo previo; esto, con el afán de facilitar la comprensión sobre los cuáles fueron los hechos que rodearon la producción y la difusión de las novelas de caballerías durante casi dos siglos.⁵⁰

⁴⁸ Véase el trabajo de José Manuel Lucía Megías quien propone la existencia de dos paradigmas o modelos de escritura: el idealista, inaugurado por el *Amadís de Gaula* y el de entretenimiento, el cual triunfa a partir de la segunda mitad del siglo XVI, pero, además, incluye un tercero que abarcaría la centuria siguiente: el modelo quijotesco, “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 9-60.

⁴⁹ Véase Daniel Eisenberg y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

⁵⁰ Véase José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, “Apéndice”, *Libros de caballerías castellanos*, *op. cit.*, pp. 295-308.

Durante el reinado de los Reyes Católicos aparecieron diecisiete títulos, quince de éstos se imprimieron en distintas ciudades y en diferentes talleres de imprenta, dos se conservan en testimonios manuscritos: *La corónica de Adramón* (ms. de principios del siglo XVI)⁵¹ y *Marsindo* (ms. de principios del siglo XVI), de este par de obras no nos ocuparemos en detalle debido a que las características de su soporte no sugieren una difusión masiva como sí sucede con los textos impresos. Si bien el manuscrito en la última década del siglo XVI y principios de la siguiente centuria se convertirá en uno de los soportes recurrentes para la difusión de las novelas de caballerías; esto principalmente por la crisis que presentó la imprenta española. En los momentos en que inicia este género literario se puede suponer que la difusión de este tipo de soporte fue escasa, sobre todo si se compara con la suerte de los impresos que se elaboraban en gran cantidad y con los testimonios manuscritos que se conservan de este periodo en comparación con los posteriores de finales del siglo XVI y principios del siguiente.⁵²

En la siguiente tabla se aprecia el año, título de la novela de caballerías, autor, ciudad y taller de imprenta en que se imprimieron por primera vez estas obras durante el reinado de los Reyes Católicos, si bien en algunos casos no se conserva la edición *princeps* resulta revelador en qué lugar se publicó, ya sea por datos que nos llegan de registros de bibliotecas personales o de los pocos contratos conservados que se realizaron entre libreros e impresores, lo cual nos permite observar cómo era el funcionamiento del mercado editorial de los libros de caballerías de la época a lo largo y ancho de la Península:⁵³

⁵¹ Véase *La Corónica de Adramón*, 2 vols., ed. de Gunnar Anderson, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1992.

⁵² Para este tema resulta fundamental el estudio realizado por Lucía Megías entorno a la pervivencia de los libros de caballerías mediante el soporte manuscrito, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Sial, 2004.

⁵³ Pensemos en la biblioteca del hijo de Cristobal Colón como caso paradigmático y de varios de los nobles de la época.

TABLA 2. RELACIÓN DE PRIMERAS EDICIONES DE LIBROS DE CABALLERÍAS IMPRESOS DURANTE EL REINADO DE LOS REYES CATÓLICOS

AÑO	LIBRO DE CABALLERÍAS	AUTOR	CIUDAD	TALLER DE IMPRENTA
1508	<i>Amadís de Gaula</i> (libros I-IV del ciclo amadisiano)	Garci Rodríguez de Montalvo	Zaragoza	Jorge Coci
1498	<i>Baladro del sabio Merlín</i>	Anónimo	Burgos	Juan de Burgos
1501	<i>Tristán de Leonís</i>	Anónimo	Valladolid	Juan de Burgos
1510	<i>Las Sergas de Esplandián</i> (libro V del ciclo amadisiano)	Garci Rodríguez de Montalvo	Sevilla	Jacobo Cromberger
1510	<i>Florisando</i> (libro vi del ciclo amadisiano)	Ruy Paéz de Ribera	Salamanca	Juan de Porras
Antes de 1511	<i>Renaldos de Montalbán</i> (I-II)	Luis Dominguez	Valencia	Jordi Costilla
1511	<i>Tirante el Blanco</i>	Anónimo	Valladolid	Diego de Gumiel
1511	<i>Palmerín de Olivia</i> (libro I del ciclo de los palmerines)	¿Francisco Vázquez?	Salamanca	Juan de Porras
1512	<i>Primaleón</i> (libro II del ciclo de los palmerines)	¿Francisco Vázquez?	Salamanca	Juan de Porras
1512	Guarino Mezquino	Anónimo	Sevilla	Jacobo Cromberger
1512	<i>La Trapesonda</i> (libro III de Renaldos de Montalbán)	Anónimo	Valencia	Jordi Costilla
1514	<i>Lisuarte de Grecia</i> (libro VII del ciclo Amadís)	Feliciano de Silva	Sevilla	Juan Varela de Salamanca
1515	<i>Demanda del santo Grial</i>	Anónimo	Toledo	Juan de Villaquirán
1516	<i>Floriseo</i> (I-II)	Fernando Bernal	Valencia	Diego de Gumiel

La mayoría de los títulos que aparecen en la tabla no son creaciones originales en su totalidad, seis de los quince impresos arriba mencionados son traducciones de textos franceses, italianos y uno catalán: *Baladro del sabio Merlín*, *Tristán de Leonís*, *Reinaldo de Montalbán*, *Guarino Mezquino*, *La Traposonda* y *Tirante el Blanco*. Estos textos son nombrados por Lucía Megías y Sales Dasí como “los compañeros extranjeros” debido a su naturaleza peregrina.⁵⁴ Cuando estos autores tratan de clasificar los textos mencionados observan con como curiosamente cada uno de ellos cumple con las características narrativas, temáticas, y los distintos elementos con los que se podía identificar a un libro de caballerías castellano:

Dado que toda traducción, como han puesto de manifiesto una vez más los estudios que se han realizado sobre estos libros, en donde procedimientos retóricos como la *abbreviatio*, la *amplificatio* o la *aemulatio* pueden llegar a modificar y adaptar perfectamente el modelo a las características estilísticas y narrativas de los libros de caballerías castellanos, y teniendo en cuenta que muchas de estas obras aparecieron a sus lectores contemporáneos como creaciones originales y anónimas, como sucede con el *Tirante el Blanco*, pocos son los argumentos que pueden esgrimirse para decidir la exclusión o la caracterización particular de estos títulos del género editorial de los libros de caballerías castellanos⁵⁵

La supuesta distinción que se podría hacer entre unos textos aparentemente ajenos a lo que se vivía en la realidad hispánica no es del todo cierta, como bien señalan estos críticos, ya que cumplen con el devenir narrativo impuesto por el modelo fundacional del *Amadís de Gaula*, pero que durante el proceso de adaptación lingüística se respetó, en algunos casos, situaciones que eran originales del texto base extranjero. Esta resolución, por respetar la invención novelesca de la obra no castellana, a la larga marcaría su destino y su éxito editorial dentro de este conjunto de títulos, por lo cual la vida editorial de estas novelas fue contrastante. Por ejemplo, uno de los tres títulos de materia artúrica que aparecieron durante este periodo fue el *Baladro del sabio Merlín* (1498),⁵⁶ esta novela de caballerías resalta el gusto que se tenía por historias medievales y que alargaron su vida gracias a las posibilidades de difusión que ofreció la imprenta.⁵⁷ La historia editorial de este texto durante el reinado de los Reyes Católicos fue pobre, ya que no contó con la suerte necesaria para instalarse, a mi parecer, en el gusto del público, según los datos que nos

⁵⁴ Véase el apartado dedicado a estos textos traducidos en Lucía Megías y Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos*, op. cit., pp. 55-59.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁵⁶ Véase *Baladro del sabio Merlín*, ed. facsímil y ed. de María Isabel Hernández González, Gijón, Ediciones Trea, 1999.

⁵⁷ Con respecto a la difusión de este texto véase Pedro Cátedra y Jesús Rodríguez Velasco, *Creación y difusión de “El Baladro del sabio Merlín” (Burgos, 1498)*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Historia del Libro, 2000.

ofrecen las reimpressiones de este tipo de obras. Una posible respuesta ante esto quizá fue la falta de interés por parte de lectores y oyentes, lo que no ofreciera grandes dividendos a los talleres de imprenta; esto, si se compara con otros textos de materia artúrica, por ejemplo, con el *Tristán de Leonís*, el cual tuvo una larga vida editorial durante el siglo XVI. La suerte editorial del *Baladro* fue particular, ya que la única reimpresión conocida, en 1515, salida del taller de imprenta toledano de Juan de Villaquirán,⁵⁸ nos señala la falta de adaptabilidad que este texto presentó en consonancia con la ideología que se pretendía establecer y propagar mediante la literatura caballeresca. De esta manera, los interesantes aspectos novelescos de esta obra artúrica quedan, aparentemente, en segundo término, aunque no debe olvidarse la aportación que este texto hace con respecto a la construcción de las profecías, elemento esencial para la novela de caballerías.

Misma suerte correrá la *Demanda del santo Grial*, ya que este texto se imprimirá, como se observa en la tabla, en una sola ocasión en 1515 en la imprenta de Juan de Villaquirán, lo que sin duda respondería a una estrategia editorial, ya que en ese mismo año, como ya se mencionó, apareció también el *Baladro*.⁵⁹ Este impresor, sin duda, vería la oportunidad de colocar dentro del mercado a dos textos de materia artúrica, buscando con ello un beneficio económico. Aunque años más tarde con libros de caballerías originales convertiría a su taller en uno de los principales productores de este género editorial y literario, pues de éste saldrá uno de los ciclos caballerescos más populares: el de los clarianes, aspecto que se tratará en el apartado siguiente debido a que este texto llegó a imprimirse bajo el reinado de Carlos V. Pero ya que se menciona el reinado carolino habría que señalar algo curioso con respecto a estos dos textos, ya que con esta misma intención Juan Varela de Salamanca, en 1535, intenta introducir, de nuevo, estas novelas artúricas en el mercado. Este hecho tiene dos posibles explicaciones, la primera ya anunciada sobre las supuestas ganancias que pudiera recibir el impresor con la producción de estas obras en conjunto por el interés que pudieran despertar en el público y, la segunda, el impulso motivado, a sabiendas del gusto que el emperador desde su niñez tenía por estas historias debido a su educación en la corte borgoñona.⁶⁰

⁵⁸ Aparecerá en la década de 1530 un auge caballeresco de este tipo de novelas, con lo cual se puede comprender una reimpresión en Sevilla de este texto y realizada por Juan Varela de Salamanca, en 1535.

⁵⁹ Aparecerá en la década de 1530 una reimpresión de la *Demanda del santo Grial* en la ciudad de Sevilla, en 1535, en el taller de Juan Valera de Salamanca.

⁶⁰ Para este aspecto es interesante la relación entre fiesta y educación, así como la habitual proyección ideológica que se hace en la corte borgoñona por medio de la espectacularidad, elemento que será desarrollado dentro de las novelas de caballerías impresas durante el reinado carolino, véase el trabajo de Rafael Domínguez Casas, “Fiesta y ceremonial borgoñon en la corte de Carlos V”, en María José Redondo Cantera y María A. Zacaría

Por su parte, el *Tristán de Leonís* aparecerá en 1501 y será reimpresso en Sevilla, en 1511, por el taller de los Cromberger. Este taller de imprenta se destacó por no hacer inversiones arriesgadas, sino, más bien, observaban el éxito que ya habían consolidado otras obras en el gusto del público, con lo cual las adquirían y las reimprimían, haciendo con esta acción una inversión segura. Este taller de imprenta fue el grupo más exitoso de impresores del XVI en torno a los libros de caballerías castellanos, ya que la inversión que hacían para este tipo de obras mostró grandes dividendos en sus bolsillos. Los Cromberger se destacaron por su pericia impresora al recaudar una cantidad económica mayor de la que representaba la inversión original. En consonancia con este tipo de acciones resulta curiosa la historia editorial del *Tristán*, ya que las reimpressiones serán únicamente sevillanas. Todos los testimonios impresos de este texto que aparecieron a lo largo del siglo XVI se produjeron en esa ciudad, lo cual aseguraba una recepción exitosa por la tradición de las imprentas de Sevilla con respecto a las novelas de caballerías, la cual consistió en reimprimir de forma masiva textos que tenían una buena acogida por parte del público y asegurar la inversión económica realizada. Esto provocó que en 1534, Domenico de Robertis, aprovechándose del éxito constante del *Tristán*, publique la continuación anónima del texto medieval, intitulado *Tristán el Joven*.⁶¹ Además, como ha señalado Cuesta Torre, esta obra resalta puntos particulares en torno al contexto del reinado de Carlos V, por ejemplo, la similitud que nace desde la ficción entre el caballero protagonista, Tristán el Joven, y el monarca, quien hereda dos reinos y debe estar en constante cuidado de éstos, aunque también se intentaba recrear, a mi modo de ver, la problemática que significaba en esos momentos el tema de sucesión imperial en la figura de Felipe, quien debía ser aceptado por todo los medios disponibles por los territorios que formaban la organización política y de poder carolina:⁶²

Por uno de ellos, el centro imperial de los Habsburgo, tendrá que guerrear con el rey de Francia, como don Tristán el Joven tendrá que hacer la guerra para conseguir el reino de Cornvalles. Es educado en la corte borgoñona de Flandes, del mismo modo que la niñez de Tristán el Joven transcurre en la Isla del Ploto, que después apenas jugará papel en el argumento de la novela, al igual que Flandes pesará poco en comparación con España y el Imperio, en el ánimo de Carlos V⁶³

(coords.), *Carlos V y las artes. Promoción artística de la familia imperial*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000, pp. 13-44.

⁶¹ Véase *Tristán el Joven*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

⁶² Felicísimo viaje.

⁶³ María Luzdivina Cuesta Torre, "El rey don *Tristán de Leonís el Joven* (1534)", *Edad de Oro*, XXI (2002), p. 325.

También en esta novela se aprecia una crítica en contra de la política de Carlos V, sobre todo en cuanto a las guerras comuneras, lo que nos da muestra del interés de los escritores de este tipo de obras por representar de la manera más fiel varias de las problemáticas que pasaban en la realidad.⁶⁴ Pero lo que realmente se debe destacar de este texto es la intención que tuvo el autor anónimo por integrar en su narración elementos ejemplarizantes y didácticos que pudieran retratar el cambio que se comenzó a percibir durante el reinado carolino sobre lo caballeresco y la preocupación que generaba en la sociedad el ser encabezados por un rey con un poder que abarcaba un territorio bastante extenso; de nuevo, la relación ficción-realidad se hace patente para mostrar por medio de las novelas de caballerías al mostrársenos como debe actuar el monarca, quien se configura como la cabeza de un imperio:

el rey debe vivir en las capitales de sus dos reinos alternativamente, sin descuidar ninguna, y visitar de vez en cuando sus posesiones; debe fomentar la amistad mediante matrimonios entre la gente principal de los dos reinos; debe tener favoritos en cada reino tomados de la población nativa; periódicamente debe visitar sus posesiones, donde dejará encargados del gobierno a personas de su entera confianza, encumbradas al cargo por él mismo y ligadas a él por lazos de crianza y amistad o de sangre; debe ser un buen caballero, pero debe saber reconocer el momento en que las hazañas caballerescas pueden ser delegadas en otros; debe buscar esposa de igual condición (hija de reyes), que una a la hermosura de la virtud; debe preocuparse de encumbrar a sus parientes y apoyarse en ellos para el gobierno; debe recompensar a sus servidores y tratarlos siempre con amabilidad y respeto⁶⁵

En esta novela el caballero de ficción, como una suerte de representación literaria de Carlos V, en este texto destaca su personalidad al conformarse como la principal pieza que compone a una sociedad cortesana renacentista, creando con ello una suerte de mito caballeresco de conducta, en donde el guerrero ahora cortesano busca un comportamiento modélico integral en todas sus actividades. Así, la relación entre la materia artúrica con Carlos V que se estableció gracias a esta continuación del *Tristán de Leonís* formó un registro dual del discurso caballeresco, en el cual el literario se funde con el ideológico para manifestar la continuación de un linaje extraordinario y que era altamente conocido por el público.

⁶⁴ Para Cuesta Torres en el *Tristán el Joven* se hace “una crítica a la dureza con la que Carlos V reprimió la revuelta de las Comunidades quizá pueda verse en el interés con que el autor subraya la piedad y clemencia de que hacen sus protagonistas y don Palante con los vencidos. Quizá el autor pretendía interesar a su rey en este modelo político y por ello insertó su ideología en el marco de una novela de caballerías, género enormemente apreciado por éste”, Cuesta Torre, “El rey don *Tristán el Joven*”, *op., cit.*, p. 327.

⁶⁵ Cuesta Torre, “Introducción”, en *Tristán el Joven, op., cit.*, p. 50.

Por su parte, *Tirante el Blanco* (1511),⁶⁶ obra catalana que vio la luz por primera vez a finales del siglo xv, apareció traducida al castellano y arropada con varios elementos que la hacían pasar como una novela de caballerías castellana.⁶⁷ A este respecto, se debe resaltar la intervención del impresor Diego de Gumiel, la cual fue decisiva para su difusión al alterar del original catalán la disposición tipográfica, una nueva división del texto en cinco libros y la segmentación interna del texto, elementos que condicionaron la lectura, difusión y recepción de la obra. La edición de *Tirante* intentaba de algún modo recuperar los principios básicos del pensamiento de los Reyes Católicos, sobre todo si se piensa que apareció en los últimos años del reinado de Fernando II, quien intentaba recuperar la unidad que se venía perdiendo por la inestabilidad política y por la problemática que representó la sucesión real del reino hispánico. Dentro de este marco contextual la impresión de esta novela, según Gómez Redondo, fue esencial como una manera de afirmar los valores caballerescos que parecían debilitarse:

por una parte, hay una evidente afirmación religiosa en el trazado de las principales pruebas a que se enfrentan caballeros que actúan como eficaces propagaciones de la fe; por otra, estos héroes se mueven en escenarios en los que se deben demostrar no sólo su pericia con las armas, sino su conocimiento de las reglas de una cortesía que les permite lucir un hábil elocuencia, a la par de obligarlos a enredarse en complicadas aventuras amorosas⁶⁸

Esta novela de caballerías no se reimprimiría otra vez, con lo cual resulta difícil poder elaborar un argumento que sostenga la idea que el texto no fuera realmente exitoso, ya que, sin duda alguna, forma parte de las dos obras de caballerías hispánicas más conocidas en su tiempo y hasta nuestros días. Por tanto, es seguro que fuera de sobra conocida, sin que su éxito radique en las impresiones que pudieran hacerse del texto en castellano, sino en el conocimiento popular del cual gozó la obra de Martorell. El *Tirante* constituiría un caso especial frente al mercado editorial de los libros de caballerías castellanos al ubicarse en la memoria del público, el cual sabía de las hazañas de este caballero andante pero no precisamente mediante una cultura libresca definida, sobre todo al pensar en los aspectos novelescos que se encierran en esta obra, los cuales, sin duda, marcaron una pauta para otros autores del libros de caballerías que pudieron tomar algunas

⁶⁶ *Tirante el Blanco*, 5 vols., ed. de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

⁶⁷ Para este tema es esencial el trabajo de Rafael Mérida Jiménez, *Las aventuras de Tirant lo Blanch y de Tirante el Blanco por tierras hispánicas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

⁶⁸ Gómez Redondo, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos, op., cit.*, t. 2, pp. 1877-1878.

situaciones narrativas sobre las cuales inspirarse o reformular como mejor le convenía a la creación de sus propias historias.⁶⁹

Las novelas de caballerías que salieron de las prensas de Diego de Gumiel se distinguieron por ofrecer una narración apegada a la realidad, encabezadas por el *Tirante*; así lo muestra el segundo libro de caballerías que editaría: el *Floriseo* de Fernando Bernal, en 1516.⁷⁰ Este impresor para ese entonces había abandonado Valladolid para instalarse en Valencia. El protagonista de esta obra se distingue por su destreza militar y el ingenio bélico que no deja de mostrar en todo momento, ya sea por las estrategias que desarrolla en el campo de batalla o los constantes episodios de enfrentamientos marítimos, de los cuales siempre sale vencedor sin sufrir alguna baja en su ejército. Este hecho hace aún más clara la posición cristiana del caballero pues en cada una de las islas en las que desembarca, o a la cual es arrastrado por alguna tormenta, demuestra, además de su capacidad en armas, una aptitud discursiva particular que permite convertir a los paganos a la verdadera fe. La intención del texto, según Gómez Redondo, radicaría en hacer de este caballero una representación de Fernando II: “en 1516, a tres meses de fallecido el Rey Católico, se generaba la ilusión de continuidad de un sistema de pensamiento político y doctrinal, que acababa de desaparecer de la corte, pero que seguía vivo en los principales nobles”.⁷¹ La circulación de esta obra fue pobre, pues hasta el momento no se cuenta con alguna noticia documental que nos sugiera alguna reimpresión de la novela. Pero lo que se sabe con certeza es la existencia de una continuación de este texto escrita por el mismo autor, siendo junto a Feliciano de Silva los únicos escritores que pudieron ver sus obras impresas en dos reinados distintos. Esta continuación intitulada *Raimundo de Grecia*, libro tercero del ciclo, advierte, al contrario de los dos primeros libros, un claro despegue novelesco de la ficción por encima de intenciones ideológicas, lo cual sugiere la pérdida primaria de la función ejemplarizante, pero sobre todo cristiana, que los textos tenían hasta ese momento, con lo cual se da cabida al plano del entretenimiento.

A su vez, *Renaldos de Montalbán* (1511) y su continuación *La Trapasonda* (1512) relatan las hazañas de dos caballeros entroncados con dos de los principales linajes adscritos a la corte de Carlomagno: Renaldos del Claramonte y Galalón de Maganza. Al igual, que algunos textos

⁶⁹ Para estos aspectos resulta esencial el trabajo de Rafael Beltrán, *Tirant lo Blanc de Joanot Martorell*, Madrid, Síntesis, 2006.

⁷⁰ Véase Fernando Bernal, *Floriseo*, ed. de Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

⁷¹ Gómez Redondo, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos, op., cit.*, t. 2, p. 1948.

anteriores estos libros de caballerías extranjeros no tuvieron éxito inmediato, pues pasarían más de diez años para volverse a imprimir. Una posible clave de esto es la configuración de la narración al estilo italianizante donde se privilegia a la comicidad, la cual formaría parte esencial de la narración, aspecto que si lo comparamos con las novelas anteriores resulta contrastante. En el primero de los dos textos aparecen varios episodios humorísticos y otros en donde se privilegia a la ironía como eje rector de la historia. Por ejemplo, el protagonista del *Renaldos* recurre al disfraz para poder burlar a sus enemigos. Este recurso será constante en posteriores novelas de caballerías por las distintas connotaciones que encierra el simple hecho de guardar la identidad para llevar a cabo diferentes acciones, ya sean bélicas o de índole amorosa. Uno de los principales fines de esta estrategia narrativa es el aspecto lúdico, que junto a lo paródico derivado de la falsa identidad, pueden crear escenas realmente cómicas y espectaculares entroncadas principalmente en el plano del entretenimiento; pero que en este primer texto del ciclo responde más a fines pragmáticos que emprende el protagonista para que éste pueda salir triunfante en una serie de aventuras al cual tiene que recurrir al disfraz. Estos pasajes muestran la influencia del traductor sobre el desarrollo de la historia, pues durante el trabajo de adaptación al ambiente castellano del original italiano se persigue otros derroteros narrativos excluyendo lo cómico y lo humorístico, aunque deja entrever algunos episodios risibles a lo largo de la narración. Otro elemento importante que aporta esta novela es la ruptura constante a la cual recurre el caballero protagonista de los paradigmas rectores de la caballería. Reinaldos decide sustraer, algunas veces, para mantener a su ejército en buen estado (físico y anímico) y proveerlo de todas las necesidades que pudieran surgir, pero el texto siempre deja en claro como estos hurtos realizados por el caballero son permitidos con la licencia de Dios, pues buscan un fin que ayude a mantener al cristianismo como la religión verdadera. De igual forma, este caballero se nos mostrará como un personaje cuya debilidad radica en la fidelidad a una sola mujer, lo cual rompe totalmente con los valores caballerescos desarrollados hasta el momento en esta clase de novelas, mostrando con ello una clara desviación del paradigma amadisiano al no respetar el decoro que le es propio a un caballero andante con respecto a su dama. Renaldos, por tanto, no es un caballero común, ya que deberá saber sabrá para conseguir la estabilidad de su ejército y mantenerlo en óptimas condiciones para la batalla, así como para resolver cada uno de los conflictos bélicos y amorosos que se le presentan en su camino caballeresco, lo cual resalta el aspecto psicológico del personaje.

Estos elementos aparecerán reformulados en la continuación del *Renaldos de Montalbán* intitulada la *Trapesonda*, pero con la particularidad que en esta novela el protagonista alcanzará la santidad, siguiendo un camino inverso al trazado en los primeros libros del ciclo. Se nos muestra una suerte de discurso historiográfico y hagiográfico que nos ofrece a un personaje redimido por el camino cristiano comparado con los libros anteriores.⁷² La circulación de estos libros de caballerías si bien es moderada, constituye una de las más innovadoras del género y que adquirirá relevancia en años posteriores por el material novelesco que ofrece en la composición de sus historias.

Otra obra italiana adaptada al género castellano es el *Guarino Mezquino* (1512). La edición *princeps* conocida hasta este momento se hizo en la ciudad de Sevilla y salió de las prensas de los Cromberger. Este dato, en un primer momento, podría advertirnos sobre los posibles alcances de difusión que gozó el texto, pero al contrario de lo que esto supondría su éxito fue efímero. Este caso demuestra cómo los Cromberger no poseían buen ojo ante los libros de caballerías inéditos, ya que esto les ocurriría dos ocasiones más con el octavo libro del ciclo amadisiano *Lisuarte de Grecia* (1526) de Juan Díaz y con el *Cirongilio de Tracia* (1545) de Bernardo Vargas, los cuales nunca volverían a reeditarse ni en este taller de imprenta, ni en ningún otro, pero lo cual no demerita el valor literario de las obras. En el *Guarino Mezquino* se nos presenta, al igual que varias de las novelas anteriores, un protagonista que lo caracteriza la idea de cruzada; se destaca de este texto sus rasgos ejemplarizantes y la falta de un sentimiento amoroso del caballero principal, más apegado a valores realistas.⁷³

La impresión de libros de caballerías castellanos originales se inauguraría con la aparición en las prensas zaragozanas de Jorge Coci con los cuatro primeros libros del *Amadís de Gaula*, si bien se supone la existencia de un incunable que probablemente se imprimió en Sevilla h. 1496 su paradero aún es desconocido, con lo cual podemos considerar la edición de 1508 como la *princeps* por el momento.⁷⁴ El éxito del *Amadís* es incalculable durante el siglo XVI, aunque para lo que aquí interesa solo se conoce una reimpresión bajo el periodo de los Reyes Católicos: Sevilla, 1511, la cual no se ha conservado. Las raíces de este texto provienen de la materia

⁷² Gómez Redondo señala dos usos básicos que se da de este tipo de literatura en particular, durante el periodo entre 1508 y 1512: “el del entretenimiento, ligado a la utilidad del ocio cortesano, y el de la formación religiosa y militar, que no podía dejar de constituir un firme soporte de la materia caballeresca como lo demuestra la misma evolución de los romances artúricos” (*Historia de la prosa de los Reyes Católicos, op. cit.*, t. 2, p. 1926).

⁷³ Véase Nieves Baranda Leturio, “El *Guarino Mezquino* [1527]”, *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 289-303.

⁷⁴ Véase Garcé Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, 1988.

artúrica y de Bretaña, pero Rodríguez de Montalvo idea la forma para que a partir del cuarto libro se empiece a despegar del modelo medieval al introducir guiños de una nueva caballería que deja de lado la búsqueda de la aventura y de la fama individual para que sea el ideario colectivo el que se imponga, de ahí que este autor haya decidido resaltar los lances bélicos campales y marítimos. Esta nueva forma de narrar se concretará con la creación de un quinto libro del ciclo amadisiano: las *Sergas de Esplandián*, cuya primera edición no se ha conservado, pero que nos llega a través de la imprenta de los Cromberger en 1525.⁷⁵ Esta quinta parte en comparación con las precedentes configura un nuevo modelo de héroe, ya que será clara la encarnación en cada una de sus acciones de los valores católicos y ejemplares que persigue el proyecto de los monarcas. De ahí, que Esplandián no comparta los valores con los cuales se rige su padre, lo cual ha sido señalado por Sales Dasí al puntualizar dos aspectos básicos de este quinto libro del ciclo amadisiano:

por un lado, la puesta por un nuevo héroe conlleva el obligado parangón con el viejo modelo amadisiano, un patrón del que se debe distanciar el autor para no caer en la pura repetición tipológica. En segunda instancia, la unidad narrativa entre el *Amadís-Sergas* permite analizar el conjunto como historia genealógica de progresiva depuración moral y religiosa⁷⁶

La lucha contra el infiel se convertirá en esta novela en el móvil de acción de Esplandián, sobre todo por la recuperación de los territorios que se han perdido en manos de los paganos, los cuales recuperará para expandir la religión cristiana. El amor para este caballero pasa a segundo término, así lo muestra la falta de aptitudes amorosas que éste tiene ante la dama, Leonorina, hija del emperador de Constantinopla, con lo cual Rodríguez de Montalvo recurre a Carmela, un personaje que al principio se enamora del protagonista pero que se irá transformando durante devenir de la historia al representárenos como una creatura novedosa, una especie de celestina que ayuda a conseguir el amor de la dama al caballero, una suerte de escudero que se mantiene al lado del protagonista y que le ayudará a resolver aventuras que no pertenecen al rasgo caracterizador de Esplandián, siempre perfilado en su afán mesiánico.⁷⁷

⁷⁵ Véase Garcé Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.

⁷⁶ Emilio José Sales Dasí, “La heroica trayectoria literaria del caballero Amadís de Gaula”, en José Manuel Lucía Megías y Ma. Carmen Marín Pina (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 742.

⁷⁷ Ana Carmen Bueno Serrano señala de Carmela: “[Rodríguez de Montalvo] ha diseñado un personaje complejo que logra una privilegiada y excepcional posición social, incluso mayor que la de los grandes hombres y ricos hombres, gracias a las liberalidades de Esplandián, a su virtudes y a la idea del amor como sentimiento ennoblecedor. Ella es pobre y sirvienta, tiene mentalidad de tal, y en ningún momento aspira a salir de esa situación

Esta idea de cruzada y de ejemplaridad será retomada por Ruy Páez de Ribera en la composición del sexto libro del ciclo amadisiano: el *Florisando* (1510). Este título se imprimió en Salamanca, lo que parece por un lado sorprendente, ya que la imprenta de ese lugar se especializaba en textos universitarios, didácticos y eclesiásticos. Se tiene noticia de un ejemplar que salió el mismo año en Toledo por Juan Cez y de otra edición en Sevilla por Juan Valera de Salamanca en 1526, esta última seguramente impulsada por la puesta en venta un año anterior, 1525, del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, novela que retoma varios de los presupuestos narrativos de la obra de Páez de Ribera, viendo, quizá, el impresor sevillano la oportunidad para incrementar sus ventas. Estos datos muestran el poco éxito que tuvo esta obra en el público; una posible razón de esto es cómo su narración se enfocaba principalmente en distintos aspectos didácticos y ejemplares. Pero debe destacarse de este texto la configuración que el autor hace sobre la idea de conversión, su planteamiento y la problemática que implica instaurarse dentro de una tradición caballerescas atentando contra los principios rectores que posibilitan la composición de este tipo de obras. Otro rasgo que vale la pena resaltar de esta novela es la constante descripción realista de los encuentros bélicos, así como el buen uso que hace el autor de diferentes estrategias militares durante el desarrollo de las batallas campales, lo cual potencia la visualización de éstas durante la lectura del texto. Estos rasgos nos permiten ver el amplio conocimiento que poseía Páez de Ribera sobre la guerra y las armas de la época.

En esta ciudad universitaria se imprimirán en los años subsecuentes dos de los libros de caballerías que conformarán el inicio del segundo ciclo más exitoso de este tipo de obras: los palmerines. En 1511, el *Palmerín de Olivia* sale de las prensas de Juan de Porras y verá una segunda edición en este mismo taller en 1516.⁷⁸ Si bien se adscribe al modelo implementado por el *Amadís de Gaula* presenta novedades en la configuración de su narración, en la creación y en la caracterización de algunos personajes. El protagonista Palmerín se vale de artimañas para engañar a sus enemigos, pareciera que el autor de este libro (¿Francisco Vázquez?) tuvo la oportunidad de leer el ciclo de *Renaldos* para configurar el motivo del engaño como uno de los

pues asume como propio el inmovilismo de la sociedad medieval. De acuerdo con su condición, habla y ama (como un sentimiento ennoblecedor y natural, sin celos, sin esperar correspondencia y sin secreto); su amor se satisface solo con la gozosa contemplación del héroe. Estos rasgos externos la presentan como miembro de un grupo distinto a la elite nobiliaria; su grandeza está en la convivencia en un ser humilde y marginal de prudencia y discreción” (“Carmela, la de las *Sergas*”, en José Manuel Lucía Megías y Ma. Carmen Marín Pina (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 111).

⁷⁸ Véase *Palmerín de Olivia*, ed. de Giuseppe di Stefano, introd. de Ma. Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

elementos indispensables para el desarrollo de la acción. Bajo esta base narrativa Palmerín se disfrazará de pagano y actuará como tal, además de fingir ser mudo para poder rescatar a sus amigos que se encuentran prisioneros en una isla. Estos elementos apostaban más por una propuesta novelesca sobre una ideológica, aunque esta última era la que daba forma al relato en su totalidad. Al año siguiente aparece la continuación de este texto: *Primaleón*, de igual forma impresa por Juan de Porras.⁷⁹ Esta novela de caballerías deja de lado la idea mesiánica y de cruzada que se configuró en la entrega anterior para dar mayor importancia a aspectos plenamente de entretenimiento, por ejemplo, el tratamiento del tema amoroso resulta esencial, ya que éste marcará una pauta entre las novelas de caballerías que se publicarán en los siguientes años, es así que el planteamiento sobre esta temática entre dos personajes que ‘supuestamente’ no son de la misma naturaleza adquiere relevancia para composiciones futuras. Se publicará una segunda edición el mismo año que el primer libro, en 1516, hoy perdida. Esto puede suponer que los dos libros estaban, en un principio, dispuestos y confeccionados para salir juntos de la imprenta, es decir, el libro primero y el segundo pudieron haberse integrado para formar un solo impreso, pero con el fallido antecedente del *Florisando*, seguramente Juan de Porras optaría por ser más precavido al no querer arriesgarse a imprimir en una sola edición ambos textos, sobre todo por las implicaciones económicas que supondría la utilización mayor de material.

En estos años Feliciano de Silva publica su *Lisuarte de Grecia*, séptimo libro del ciclo amadisiano, impreso en el taller de imprenta sevillano de Juan Varela de Salamanca, en 1514. Este texto sigue los lineamientos impuestos por Rodríguez de Montalvo en los cinco primeros libros e ignorará el sexto, pues según Silva no se ajustaba a la poética de ficción que deseaba imponer en sus obras. La información sobre la ciudad en donde se imprime el *Lisuarte* resulta clave para entender cuáles podrían ser las lecturas que este autor hizo durante este primer periodo. Una probable vía sería la actividad del impresor Juan de Porras quien estableció relaciones comerciales con Ungut y Polono y con quienes publica algunos libros, como arriba se ha indicado (n. 20). Por tanto, no es descabellado sugerir que mediante este impresor-librero, que sirvió de puente entre los talleres de Sevilla y Salamanca, pudiera conocer los primeros cinco libros del ciclo amadisiano de las ediciones incunables hoy perdidas del *Amadís de Gaula* y de las *Sergas de Esplandián*. En cuanto a los otros textos, Feliciano de Silva pudo haberlos conocido

⁷⁹ Véase *Primaleón*, ed. de Ma. Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

en impresiones que aparecieron subsecuentemente, ya que durante estos años se comenzaba a formar el complejo mercado editorial hispánico de las novelas de caballerías y con ello una circulación dinámica, ágil y masiva de estas obras.

De este breve repaso y de los números que nos ofrecen las impresiones y reimpressiones de las cuales se tiene noticia podemos encontrar tres líneas conductuales sobre las que los autores construyen sus composiciones: 1) una ideológica, representada por los textos cuya acción se basa en la idea de cruzada y de conversión a la fe cristiana como el *Florisando* y el *Floriseo*, cuyos protagonistas representan una propuesta mesiánica; 2) una ideológica-novelesca, cuyas obras, si bien tienen características de la línea anterior, ofrecen cauces narrativos distintos y adquieren pretensiones más novelescas, pues privilegian el entretenimiento por encima de un mensaje político e ideológico que seguirá presente, entre estos se encuentran el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*, *Renaldo de Montalbán* y la *Trapesonda*, *Tirante el Blanco*, *Palmerín de Olivia*, el *Guarino Mezquino* y el *Lisuarte de Grecia* y, por último, 3) una novelesca, en donde la narración se aparta totalmente de presupuestos ideológicos y la acción adquiere totalmente características novelescas como los relatos de materia artúrica y de Bretaña: el *Baladro del sabio Merlín*, el *Tristán de Leonís* y la *Demanda del Santo Grial*, así como el original castellano *Primaleón*.

Esta última línea será la que se desarrollará con mayor auge durante la segunda etapa de composición y de difusión impresa de los libros de caballerías castellanos, bajo el reinado de Carlos V. Este periodo, de mayor esplendor para el género, se vio apoyado por el gusto que el monarca tenía de escuchar y leer estas historias. El entretenimiento se constituirá como uno de los elementos principales de la narración, pero que al mismo tiempo los autores no dejan de proveer a sus narraciones de presupuestos ideológicos ahora inspirados en el nuevo sistema de poder. Pero será en el aspecto lúdico y cómico, y mediante la confluencia genérica que se ve en un solo discurso prosístico la conformación de otros géneros, uno de los varios rasgos esenciales de la materia caballeresca que irá transformando conforme la modernidad de la idea imperia adquiera mayor fuerza, que a manera de remedo con esta realidad, los libros de caballerías conquistarán nuevos lectores y se movilizarán por nuevos de composición y de producción, siendo este tipo de de ficción la que se establecerá en el resto de Europa como uno de los principales conjuntos literarios de entretenimiento.

1.2.2 Una propuesta de la caballería cortesana: la renovación de la ficción caballeresca durante el reinado de Carlos V

Las novelas de caballerías impresas durante el reinado carolino, al igual que como ocurrió con los Reyes Católicos, constituyeron un apropiado vehículo en donde se transmitía una exaltación de la monarquía, cuya finalidad consistió en afianzar, cada vez más, un sistema de gobierno que en un principio no compartía los mismos valores por los cuales se caracterizaba el reino unificado de Castilla y Aragón. Ante esto Checa Cremades resume de manera detallada lo que se pretendía al retomar estas narraciones como armazón de un nuevo proyecto político e ideológico que supo utilizar los elementos a su alcance para persuadir a quienes se veían gobernados por un ‘extranjero’: “se pretende una representación directa e inmediata de la gloria del soberano y su poder [...] El nuevo poder político necesita una imagen que cumpla unas funciones representativas e incluso propagandísticas que denote las funciones de mando de modo claro y firme”.⁸⁰ De esta manera el género editorial y literario de los libros de caballerías castellanos fue visto como uno de los medios de difusión idóneos para ayudar a la aceptación de Carlos V como nuevo monarca de un reino que le parecía ajeno por sus costumbres y su sociedad. La representación de este rey en la ficción de las novelas de caballerías tuvo gran importancia por la personalidad con la cual se configuraba a los protagonistas de estas narraciones y por la actuación heroica que desarrollaban en la historia, así como por las referencias que se hacían de su persona en el devenir narrativo y que los lectores y los oyentes podían descodificar sin problema alguno. De ahí el interés de este monarca por mantener a los libros de caballerías como un elemento indispensable para la formación de una imagen caballeresca ante sus súbditos, pero, y lo que llama más la atención, para el gozo exclusivo de las ficciones con lo que podemos hablar de una literatura más apegada al plano del entretenimiento, y que buscaba de manera más clara el divertimento del público.

Bajo estas condiciones creativas, los autores de novelas de caballerías presentaron historias originales, que si bien continuaban los presupuestos poéticos y estéticos derivados del *Amadís de Gaula*, mostraban un desapego del molde caballeresco anterior para dar a sus narraciones una nueva investidura ante los ojos del público ya formado en este tipo de narraciones. Junto a esta producción original castellana conviven adaptaciones de textos

⁸⁰ Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe del Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987, p. 12.

extranjeros, siendo principalmente de origen italiano y de materia carolingia los que muestran una clara ambientación española. Se ha optado para este ejercicio dividir la producción editorial de los libros de caballerías, esta segmentación responde meramente a dos momentos cruciales para la historia del reino hispánico y que marcaron etapas de evolución en la literatura de lengua castellana: la toma de posesión como rey de España de Carlos V (1517) y su coronación como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico (1530), ya que estos dos sucesos por su envergadura no pasaron desapercibidos por los autores de este tipo de ficciones y que ayudados de estos hechos marcarían una nueva tendencia sobre la temática y sobre la composición de las novelas de caballerías al responder a parámetros distintos de recepción. En la siguiente tabla se desglosa cada uno de los títulos que corresponde a este primer periodo de producción (1517-1530):

TABLA 3. RELACIÓN DE PRIMERAS EDICIONES DE LIBROS DE CABALLERÍAS IMPRESOS DURANTE LA EL REINADO DE CARLOS V (1517-1530)

AÑO	LIBRO DE CABALLERÍAS	AUTOR	CIUDAD	TALLER DE IMPRENTA
1517	<i>Arderique</i>	Anónimo	Valencia	Juan Viñao
1518	<i>Clarián de Landanís</i> (primera parte, libro I del ciclo de los clarianes)	Gabriel Velázquez de Castillo	Toledo	Juan de Villquirán
¿1518-1524?	<i>Floramante de Colonia</i> (II parte de Clarián de Landanís)	Jerónimo López	Toledo	Edición perdida
1519	<i>Claribalte</i>	Gonzalo Fernández de Oviedo	Valencia	Juan Viñao
1521	<i>Lepolemo</i>	Alonso de Salazar	Valencia	Juan Jofre
1522	<i>Clarián de Landanís</i> (primera parte, libro II del ciclo de los clarianes)	Álvaro de Castro	Toledo	Juan de Villquirán
1524	<i>Clarián de Landanís</i> (libro III del ciclo de los clarianes)	Jerónimo de López	Toledo	Juan de Villquirán
1524	<i>Reimundo de Grecia</i> (libro III de Floriseo)	Fernando Bernal	Salamanca	Alonso de Porras y Lorenzo de Liondedei
1525	Espejo de caballerías (libro I)	Pedro López de Santa Catalina	Toledo	Gaspar de Ávila
1526	<i>Polindo</i>	Anónimo	Toledo	Juan de Villquirán
1526	<i>Lisuarte de Grecia</i> (libro VIII del ciclo amadisiano)	Juan Díaz	Sevilla	Jacobo y Juan Cromberger
1527	<i>Espejo de caballerías</i> (libro II)	Pedro López de Santa Catalina	Toledo	Cristóbal Francés y Francisco de Alfaro
1528	<i>Lidaman de Ganail</i> (cuarta parte del ciclo Clarian)	Jerónimo López	Toledo	Gaspar de Ávila
1530	<i>Florindo</i>	Fernando Basurto	Zaragoza	Pedro Hardouin
1530	<i>Amadís de Grecia</i> (libro XI del ciclo amadisiano)	Feliciano de Silva	Cuenca	Cristóbal Francés

La tabla, que se basa en el listado de testimonios impresos y manuscritos de libros de caballerías castellanos que ofrece Lucía Megías y Sales Dasí,⁸¹ nos muestra datos interesantes, por ejemplo, de los quince impresos que se produjeron en este periodo se ve un predominio en la producción de estas obras en los talleres de imprenta de la ciudad de Toledo (representan el 53% del total), sobre todo a partir de 1518 cuando Carlos V ya está un poco más afianzado en el poder, aunque aún tendría muchos problemas con las guerras civiles que se venían desarrollando. Estos sucesos históricos guardan un impacto inmediato con los autores y muestran en sus ficciones este par de momentos de la realidad. La imprenta de Juan de Villaquirán será la única de esa ciudad durante este periodo que imprima este tipo de obras, lo cual lo convertirá en uno de los principales difusores de las novelas de caballerías en ediciones *princeps*. Este dato hay que ponerlo en consonancia con la actividad que desarrolló Carlos V en Toledo, además de la importancia que esta ciudad como receptora en algún momento de la corte española e, incluso, imperial.

Por ejemplo, en la primera parte de libro primero del *Clarian de Landanís* (1518) las relaciones entre circunstancia temporal y literatura se vuelven realmente interesantes para la composición de la ficción y su desarrollo, así como por la aparición de elementos que constantemente hacen alusión al nuevo monarca.⁸² La dedicatoria a Charles Lannoy, primer caballerizo de Carlos V, sirve de preámbulo para introducir una relación directa del protagonista con el nuevo monarca. Además a lo largo de la historia se construyen capítulos que guardan una relación muy próxima con Carlos V y la cultura caballeresca que se intenta instituir tanto en las narraciones ficticias como en la vida cotidiana. Uno de estos episodios es la aventura de la Gruta de Hércules, en la que Clarián deberá realizar una serie de pruebas, remedo de los doce trabajos del héroe mitológico, para constituirse como el quinto integrante de la mesa de la fama. Ahí el protagonista, después de vencer a monstruos maravillosos, ocupa una silla que, según la profecía, era guardada para él, incluso la silla en la que se sentará Clarián tiene en el respaldo una representación de la heráldica de Carlos V: un águila imperial y el nombre del protagonista.⁸³

⁸¹ Véase José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, “Apéndice”, *Libros de caballerías castellanos*, *op. cit.*, pp. 295-308.

⁸² Véase Gabriel Velázquez de Castillo, *Clarián de Landanís (libro 1)*, ed. de Antonio Joaquín González Gonzalo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

⁸³ Soler del Campo señala como el águila fue un símbolo constante y altamente significativo para Carlos V y lo portaba en sus armas: “El águila, símbolo del Imperio desde época romana, podía ocupar la superficie de sus celadas o ser representada con la corona imperial acompañando o no a su divisa personal. El mote Plus Ultra, adoptado en 1517, y las columnas de Hércules surgen con un sentido personal heroico y caballeresco, no siendo asociados al Nuevo Mundo y al hecho imperial hasta años más tarde cuando ya comienzan a ser utilizados en la

Este pasaje ficcional parece tomado de la realidad, ya que al momento de ser coronado como rey de España la silla que lo entrona como tal tiene grabado su nombre en el descansa brazos.⁸⁴ La figura de Hércules en este pasaje es relevante para el público de la época, por un lado, se realza el mito que se crea de este personaje por la fundación que hizo de España y, por otro, se resalta por la presencia de este ente mitológico y su importancia dentro de la corte borgoñona, en donde la imagen de héroes clásicos se recuperaban para transformarlos en caballeros andantes, lo que entablaría una relación directa con Carlos V.⁸⁵ De esta manera, Hércules, por encima de todos, los protagonistas de la historia de Troya, así como los personajes más relevantes de la historia clásica (Julio César, Alejandro Magno) intentaban dar a la narración una legitimidad que procuraba sustentar un nuevo mito que se intentaba crear alrededor de la figura del monarca.

Hay otros rasgos que esta primera parte del *Clarián* impondrá como material narrativo de los libros de caballerías, entre éstos se puede nombrar al artificio literario que ofrecía la instancia historiográfica, ya que este texto, según el autor, fue escrito en tres lenguas distintas, siendo el italiano la última y de la cual traduce la crónica del caballero Clarián. Este rasgo es sumamente relevante para la composición de las novelas de caballerías que siguen, pues desde esta intención historiográfica ficticia Gabriel Velázquez de Castillo intenta dotar a su ficción de una realidad, de una autoridad que justifica el linaje de los emperadores alemanes, de la cual proviene el monarca hispánico. En cuanto al entretenimiento la narración manifiesta escenas cortesanas en algunas de las situaciones que se presentan: los torneos dejan de ser sucesos altamente cargados de materia guerrera para dar paso a los aspectos lúdicos y de entretenimiento, pues ahora este encuentro deportivo se percibe como un espectáculo en donde las armaduras, escudos y los golpes que propinan los caballeros parecen responder más a una preocupación escenográfica y de representación más que un talante guerrero: el torneo se convertirá en una fiesta. Este aspecto da pauta a lo que caracterizará a las novelas de caballerías impresas durante el reinado carolino la

decoración de sus armas”, Álvaro Soler del Campo, “Las armas y el emperador”, en Consuelo Luca de Tena (coord.), *Carlos V. Las armas y las letras*, Granada, Universidad de Granada, 2000, p. 115.

⁸⁴ Véase Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V: un hombre para Europa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

⁸⁵ “Los símbolos y mitos borgoñones estuvieron presentes en la fiesta [y en otras manifestaciones] durante todo el reinado de Carlos V. En la heráldica, junto a los ornamentos imperiales, tuvieron sitio preferente del collar de Toisón de Oro y la antigua divisa del Eslabón y el Pedernal despidiendo chispas, puesta en el centro de la Cruz de San Andrés, patrono de Borgoña. Se añadió en 1516 [lo que resulta esclarecedor] la nueva divisa de las Columnas de Hércules con el lema *PLUS OULTRÉ*, ideada por el médico milanés Luigi Marliano para simbolizar que Carlos I sobrepasaría el límite impuesto por Hércules en la Antigüedad”, Domínguez Casas, “Fiesta y ceremonial borgoñón”, *op. cit.*, p. 14.

importancia de mostrar una atmósfera cortesana y que mostrará cómo debe ser la actuación de los caballeros y de las damas en la corte.

El libro segundo de la primera parte del Clarián (1522) escrita por Álvaro de Castro, cuatro años más tarde, continuará esta línea en la que prevalecen los ambientes cortesanos y su correspondiente conducta de los personajes, aunque por el oficio de este autor, médico, se introducen remedios mágicos por medio de objetos (copa mágica, anillos) para restituir la salud. Uno de los principales rasgos de esta historia es cómo el narrador destaca la actuación de los caballeros españoles e, incluso, se detalla la sorpresa del emperador de Alemania ante la noticia que uno de estos caballeros hispánicos ha matado al rey de Persia con el cual guardaba una constante y cruda lucha. Este aspecto novelesco nos muestra la preocupación que se respiraba en la época sobre el establecimiento de una relación armónica entre el reino de Alemania y el español. Otra de las innovaciones, y que continúan la propuesta novelesca del libro anterior del ciclo, es la introducción de burlas cortesanas con lo cual se instituiría la utilización del mote como uno de los resortes narrativos que permitían mostrar en la ficción el divertimento que los miembros de la corte llevaban a cabo en la realidad, este elemento de composición marca una tendencia al entretenimiento de las novelas de caballerías que aparecen durante este reinado.⁸⁶ Por último, esta obra introduce pasajes mitológicos, principalmente las *Metamorfosis* de Ovidio en voz del protagonista.⁸⁷ Estos relatos tendrán una clara tendencia caballescica, además de mostrar el comportamiento que debía guardar un caballero miembro de la corte el cual debía saber contar historias de manera clara y que despertará el interés de quienes formaban parte de su conversación. Álvaro de Castro no puede abstenerse de mostrar en esta obra las guerras de Comunidades en Toledo, ante esto Guijarro Ceballos señala:

las alusiones a las Comunidades en clave ficticia informan tanto de las polémicas que se suscitaron en España al tiempo de la entronización de Carlos V (esto es, las tensiones sociales y políticas que desencadenaron las Comunidades) como el impacto duradero que tuvieron estos sucesos en años posteriores⁸⁸

⁸⁶ Véase Maxime Chevalier, “El arte de motejar en la corte de Carlos V”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 5 (1983), pp. 61-76.

⁸⁷ Véase Javier Guijarro Ceballos, “Los ‘episodios intercalados’ en el *Libro segundo de don Clarián de Landanís* (1522): una nota sobre la tradición ovidiana en la literatura caballescica áurea”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 25 (2002), pp. 173-187.

⁸⁸ Javier Guijarro Ceballos, “La historia en los libros de caballerías la ‘nacionalización’ del *Libro segundo de don Clarián*”, en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, p. 156.

Este rasgo que señala el crítico es importante, ya que gracias a él se intenta construir una narración alrededor de la idea de ‘nacionalismo’, de ahí la importancia que tiene la aparición de caballeros españoles a lo largo de la narración y en la realización de algunas aventuras en las cuales el héroe protagoniza, sobre todo en el desarrollo de situaciones bélicas, intentaba influir y acrecentar el ardimiento del público netamente hispano al verse reflejado en estos personajes.

A su vez, el libro tercero del ciclo de los clarianes: *Clarián de Landanis (libro III)* (1524) escrito por Jerónimo de López sigue el camino delineado por sus antecesores. El talante espectacular se destaca, así el ambiente de fiesta cortesana y los diálogos dinámicos posibilitan una nueva manera de novelar estas historias caballerescas. Se comienza a construir una conciencia de representación, rasgo ya practicado por Feliciano de Silva en su *Lisuarte de Grecia*, en donde unos personajes adquieren la función de mirantes y otros de mirados, en donde la corte adquiere connotaciones teatrales. Este autor también da importancia al dramatismo de algunas situaciones durante la narración, lo cual intenta llamar la atención del público, pero, sobre todo, busca la afinidad de las creaturas de ficción con los lectores y los oyentes. Este mismo autor escribió la *Cuarta parte del Clarián Lidamán de Ganail* (1528). En esta obra es clara la pretensión de solo entretener, se deja de lado los aspectos que pretendían, como en el primer libro del ciclo, legitimar la posesión del trono de Carlos V; se muestra un cambio de generación entre los caballeros protagonistas debido a la constante aparición de aventuras guardadas para el héroe de esta obra, Lidamán. El aspecto lúdico se dispara, ya que el texto estará lleno de espectacularidad por los mote que se hallan escritos en las cimbras y armas que aparecen, elemento que pone a la vista una narratividad a partir de los objetos, es decir, la aparición de la historia de los objetos, sobre todo heráldicos, es reiterada, ya que cada uno de éstos contiene un pasado particular que define en el presente al caballero que porta dichas vestiduras. La importancia de estos rasgos presentes en este texto muestra la moda en cuanto a la armería que se desarrollaba dentro de la corte de Carlos V.

En Toledo se imprimirá otro de los ciclos más importantes de las novelas de caballerías: el de los espejos de príncipes. En estos dos libros escritos por Pedro López de Santa Catalina se introduce la materia carolingia, principalmente traducciones y adaptaciones de poemas italianos a la moda de los libros de caballerías castellanos. Estas historias cuya predominante son las aventuras de los paladines de Francia, se destaca, al igual que en el ciclo de los clarianes, la valentía y el uso de armas de los caballeros españoles frente a los demás, ya que estos son

capaces de poner en aprietos a los integrantes de la corte de Carlomagno. El inicio de este ciclo es importante pues se percibe en sus páginas la aparición de una nueva generación de héroes apegada al ideal de Carlos V: caballeros cortesanos que son diestros en las armas, pero que saben divertirse en el espacio cortesano.⁸⁹

La segunda ciudad más socorrida para la impresión de libros de caballerías durante este periodo fue Valencia. La particularidad de las novelas de caballerías impresas en esta ciudad es que siguen la línea implantada por el *Tirante* de mostrar en su narración capítulos verosímiles por encima de los maravillosos. Dos son las casas de imprenta que ofrecieron estas historias apegadas más a la realidad a cargo de los impresores Juan Viñao y Juan Jofre. Aún está pendiente un estudio sobre la diferencia en la construcción de las historias de los libros de caballerías producidos en el reino de Aragón frente a los de Castilla, siendo los primeros compuestos con una impronta realista en comparación de los castellanos que ven en lo maravilloso y ficcional una huella de creación literaria.

El *Arderique* (1517) es un caso interesante.⁹⁰ En esta obra conviven distintas materias caballerescas desarrolladas hasta ese momento y de otras tradiciones literarias: la materia artúrica, la hagiografía y el espejo de príncipes para resaltar el plano didáctico-ejemplar. Si bien la materia artúrica da inicio a la historia mediante la ubicación espacial en donde ésta se desarrollará, no adquiere una relevancia importante en el devenir narrativo. La utilización de este material sirve de cimiento para el desarrollo de episodios supuestamente maravillosos, pero que son sostenidos por planos verosímiles, por ejemplo, el engaño de Blancaflor mediante una identidad falsa, ya que ésta se disfraza de hombre para vengarse del protagonista de la cual ha sido despreciada como amante. Este juego de apariencia y simulación será importante para otros títulos. En esta obra se puede ver apenas un guiño del equivoco y del engaño que será fundamental para el desarrollo de tramas creadas por otros autores. Una de las tradiciones literarias que constituirá una piedra angular para la narración de esta novela será la hagiografía, ya que a través de la intervención de un santo la dama principal podrá resucitar para gozar del amor del protagonista. Por último, el texto está lleno de observaciones que el narrador hace con un afán didáctico y ejemplar, opinando constantemente sobre la actuación que vienen desarrollando los personajes. Arderique, caballero protagonista, responde a un modelo ejemplar,

⁸⁹ Idea apegada a lo propuesto por Castiglione sobre cómo debe ser la actuación del buen cortesano. Véase Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, ed. de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 2003.

⁹⁰ *Arderique*, ed. de Dorothy Molloy Carpenter, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.

sino con un espíritu altamente cristiano como los que se venían dando antes de la aparición de esta obra, sí con valor individual particular. De esta manera, el valor individual de este caballero contagiara a los personajes que lo rodean, elaborando hacia el final de la narración un muestrario de modelos de conducta representado por cada uno de los personajes que han intervenido en la historia, con lo cual se resalta una apropiada conducta cortesana, guerrera, amorosa, entre otros comportamientos adecuados que debe presentar el caballero en su cotidianidad. Uno de los elementos que más llama la atención del *Arderique* es la constante alusión al dinero y lo que éste permite mediante su adecuado uso, siendo el más destacado el sustento que debe procurarse al ejército, pues al verse al verse proveídos de las necesidades básicas durante su ejercicio de armas tendrán una adecuada acción dentro del campo de batalla.

A su vez, el *Claribalte* (1519),⁹¹ escrito por Gonzalo Fernández de Oviedo, retrata en todo momento un comportamiento ejemplar del protagonista por las decisiones que tienen que ver con su vida pública, siempre siendo la medida una pauta para su conducta, así como sus decisiones individuales; será en esta obra en donde se introduzca el poder de decisión que el caballero posee como individuo. De nuevo, al igual que las obras anteriores, es constante la referencia al ambiente de la corte desde una postura ejemplar, pues se nos presenta un caballero cortés, inteligente, incluso se proyecta la actuación que se debe llevar a cabo en los momentos de ocios al destacarse por su manera de bailar, elementos que se pretendía resaltar y mostrar para que los caballeros de carne y hueso pudieran hacer lo mismo en la realidad.

El *Lepolemo* (1521), al contrario de los dos textos anteriores, integra a su narración elementos de la novela bizantina, introduce la problemática de los cautivos por los moros que se comenzaba a vivir en la realidad cotidiana, así como la instauración del orden gracias al imperio alemán. Pero uno de los componentes que particularizan esta narración es el uso del humor para destacar situaciones narrativas determinadas, sobre todo las que tienen que ver con el divertimento en la corte. Esta obra muestra a un caballero hábil en el campo de batalla e ingenioso para realizar bromas a los integrantes de la corte, de nuevo se visualiza la impronta que tenía Carlos V sobre la formación del caballero renacentista frente al guerrero medieval, en donde se combinaran en un solo hombre la habilidad guerrera y la discreción que le permita una buena actuación dentro de la corte.

⁹¹ Véase Gonzalo Fernández de Oviedo, *Claribalte*, ed. de Alberto del Río, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

Otros textos que se imprimen en este periodo fueron el *Polindo* (1526), en donde la narración artificiosa da cabida a la mitología, el *Reimundo de Grecia* (1524) el cual no presenta innovaciones sino sigue el camino delineado por los libros de caballerías anteriores, el *Lisuarte de Grecia* (1526) escrito por Juan Díaz, que continua el ataque contra la caballería como se hiciera en el *Florisando*. Los aspectos más destacados de esta última obra es la reivindicación de la caballería sobre la base que constituye un sentido moral y ejemplar, el ataque contra los magos y hechiceros que son fundamentales en el ciclo amadisiano y la muerte de Amadís, otorgando a este caballero en su lecho de muerte un talante hagiográfico con el cual se privilegiaba una lectura ejemplar sobre una novelesca; aspecto que sin duda en lugar de rendirle frutos a este autor lo condenó al olvido.

Por último, el *Florindo* (1530) de Fernando Basurto⁹² y el *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva muestran dos de las características que abrirán un nuevo periodo en la manera de novelar: la importancia de lo espectacular y el ambiente cortesano que debe aparecer en las novelas, en el caso de la primera, pero sobre todo el incremento de los materiales que tienen a su disposición para construir narraciones experimentales y que rompen completamente con lo anterior, en el caso de la segunda. Fernando Basurto aprovecha la coronación de Carlos V como emperador y compone su novela a partir de distintas entradas triunfales que el protagonista realiza al momento de entrar en distintas ciudades en las cuales los habitantes de éstas celebran la fama que ha ganado por sus actos de armas y caballerescos a semejanza de lo que sucede con Carlos V durante su viaje a Bolonia para su coronación. La imagen del monarca real, de esta manera, sirve como materia literaria para para revestir a las creaturas de ficción con la heráldica de éste, además de que transcribe el cartel de guerra con el cual Carlos V retaba a una lid singular a Francisco I para resolver el combate entre Francia y España; de ahí que este tipo de textos sean importantes para el desarrollo de la acción de la novela, pues serán las cartas bélicas y los carteles de guerra los que predominen en la obra.

Por su parte, Feliciano de Silva aprovecha las dos características para construir su novela. El *Amadís de Grecia* será su obra más experimental, en ésta engasta distintas tradiciones literarias como la ficción sentimental y la novela pastoril para el desarrollo del argumento, introduce caballeros que varían con el modelo impuesto por las obras anteriores, ya que éstos además de

⁹² Véase Fernando Basurto, *Florindo*, ed. de Alberto del Río, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

caracterizarse por ser diestros en la batalla destacaran por su ingenio para solventar distintas aventuras tanto maravillosas como amorosas. Lo espectacular se presentará con la entrada de personajes a distintos reinos, con la construcción de edificios maravillosos, pero sobre todo será constante la alusión al comportamiento cortesano de algunos personajes que realizan bromas y burlas, así como la falta de decoro en otros que resaltan un sentido humorístico, ya que la supuesta ejemplaridad o congruencia entre actuación e identidad se deja de lado para que por medio de equívocos el público pueda divertirse durante la lectura de esta historia.

Los libros de caballerías que aparecen en este primer periodo del reinado carolino marcarán a los subsiguientes hasta la ascensión al trono de Felipe II. Si bien muchos autores aprovechan el material literario con el cual disponían para crear ficciones en este momento (materia artúrica, la hagiografía, la ficción sentimental) dan un giro a la construcción de las novelas particularizando algunas historias. La aportación de estos libros de caballerías se reflejará en la constitución de siguientes generaciones de escritores, en donde el entretenimiento y lo espectacular formarán los dos principales pilares del género, sin olvidar hacer constante referencia a su circunstancia temporal. La impronta de Carlos V por mostrar una nueva imagen del caballero guerrero, pero además cortesano sirve como material literario para configurar a un nuevo protagonista que destaca por su ingenio, por saber contar historias y por su comportamiento ejemplar dentro de la corte, así como por su carácter humorístico. Premisas que había puesto en juego Castiglione en su *Cortesano*, y que se intentó por medio de estas novelas instalarlos en la realidad para la conformación de una nueva ideología monárquica.

En la siguiente tabla se muestran las novelas de caballerías que comprenden el segundo periodo del reinado carolino. En éstas se ve la influencia que tuvo el rasgo experimentador de Feliciano de Silva en otros autores del género, ya sea imitándolo en la creación de personajes o por las temáticas que presentaba, las cuales servían para complicar la trama, haciendo de esta una gama de posibilidades abiertas que buscaban entretener y mantenerse dentro del gusto del público. Además, varios de estos títulos convivieron con los textos de Silva y si bien aportan rasgos novedosos siempre estarán proyectados bajo la lectura que hacen de nuestro autor.

En estas novelas de caballerías ya es claro el desplazamiento del afán didáctico y moral por una pugna que apela más al entretenimiento. Lo ficcional poblará la mayoría de los episodios de las novelas de este periodo. Recordemos que estamos ante una supuesta estabilidad monárquica, aunque por otro lado, el discurso de los libros de caballerías en estos años también

muestra un rasgo de la realidad. En esta época se realiza la propaganda y proyección del sucesor de Carlos V como nuevo emperador. La figura de Felipe, su hijo, se volverá una constante representación en las novelas, ya que se mostrará la fama e historia heroica de caballeros que superan en creces lo hecho por sus padres, aspecto que nos habla mucho de la atmósfera que se respira en este momento crucial para la corona española e imperial. La evasión que caracterizará a las novelas de caballerías de esta época debe ponerse en relación con la circunstancia temporal a la cual están adscritas. De ahí que lo maravilloso, el desapego por formas narrativas tradicionales y la búsqueda de nuevas tendencias literarias para conformar su obra fueran las líneas principales en las que distintos autores, con Feliciano de Silva a la cabeza, mostraran una nueva manera de novelar.

TABLA 4. RELACIÓN DE PRIMERAS EDICIONES DE LIBROS DE CABALLERÍAS IMPRESOS DURANTE LA EL REINADO DE CARLOS V (1530-1555)

AÑO	LIBRO DE CABALLERÍAS	AUTOR	CIUDAD	TALLER DE IMPRENTA
1531	<i>Félix Magno</i> (libro I-II)	Anónimo	Barcelona	Carles Amorós
1531	<i>Félix Magno</i> (libros III-IV)	Anónimo	Barcelona	Carles Amorós
1532	<i>Florambel de Lucea</i> (I-II)	Francisco de Enciso Zárate	Valladolid	Nicolás Tierri
1532	<i>Florisel de Niquea</i> (I-II) (libro x del ciclo amadisiano)	Feliciano de Silva	Valladolid	Nicolás Tierri
1533	<i>Platir</i> (libro III del ciclo de los palmerines)	Francisco de Enciso Zárate	Valladolid	Nicolás Tierri
1533	<i>Morgante</i> (I)	Jerónimo Aunés	Valencia	Francisco Díaz Romano
1534	<i>Tristán el Joven</i>	Anónimo	Sevilla	Domenico de Robertis
1534	<i>Lidamor de Escocia</i>	Juan de Córdoba	Salamanca	¿Juan de Junta?
1535	<i>Florisel de Niquea</i> (III) (libro XI del ciclo amadisiano)	Feliciano de Silva	Medina del Campo	Pierre Tovans
1535	<i>Morgante</i> (II)	Jerónimo Aunés	Sevilla	Jacobo y Juan Cromberger
1540	<i>Valerían de Hungría</i>	Dionís Clemente	Valencia	Francisco Díaz Romano
1542	<i>Baldo</i> (IV del ciclo del Renaldos)	Anónimo	Sevilla	Domenico de Robertis
1542	<i>Phelisbián de Candaria</i>	Anónimo	Medina del Campo	Pedro de Castro
1545	<i>Cirongilio de Tracia</i>	Bernardo de Vargas	Sevilla	Jacome Cromberger
1545	<i>Belianís de Grecia</i> (I-II)	Jerónimo Fernández	Sevilla	
1545	<i>Cristalián de España</i>	Beatriz Bernal	Valladolid	Juan de Villaquirán
1545	<i>Florando de Inglaterra</i> (I-III)	Anónimo	Lisboa	Germán Gallarde
1546	<i>Silves de la Selva</i> (libro XII del ciclo amadisiano)	Pedro de Luján	Sevilla	Domenico de Robertis
1547	<i>Roselao de Grecia</i> (libro III de Espejo de caballerías)	Pedro de Reinosa	Toledo	Juan de Ayala
1547	<i>Palmerín de Inglaterra</i> (I)	Anónimo	Toledo	Herederos de Fernando de Santa Catalina
1548	<i>Palmerín de Inglaterra</i> (II)	Anónimo	Toledo	Herederos de Fernando de Santa Catalina
1551	<i>Florisel de Niquea</i> (IV) (libro XI del ciclo amadisiano)	Feliciano de Silva	Salamanca	Andrés de Portonaris
1555	<i>Espejo de príncipes y caballeros</i> (I)	Diego Ortúñez de Calahorra	Zaragoza	Esteban de Nájera

A partir de la década de 1530 la producción de novelas de caballerías se incrementa considerablemente. La relación de la obra caballeresca de Feliciano de Silva con el resto de los libros de caballerías se convierte, por momentos y para algunos autores, en una constante al volverse una suerte de modelo. A estas alturas Silva se había confirmado como un producto rentable para los principales talleres de imprenta (Valladolid, Medina de Campo, Sevilla, Toledo, Salamanca) y que tenían una importante presencia dentro del aparato imperial de Carlos V, realidad que demuestra el interés que despierta este tipo de ficción y cuáles son los derroteros que se interés proyectar en el público.

Feliciano de Silva, junto a sus imitadores, enriquecieron la caballería como materia novelable al ampliar los cauces narrativos mostrando diferentes soluciones ante un mismo problema: entretener a un público cada vez mayor y heterogéneo al cual llegaban de manera masiva. La incorporación de otros géneros literarios a la prosa, la utilización de manera innovadora de motivos y tópicos, la creación de personajes y su constante mudanza en cuanto a su actuación hacían de estas historias un gran experimento que derivará en la creación de una novela interesada por explorar hasta sus últimas consecuencias los elementos caballerescos, haciendo así de este género una realidad textual rica en matices.

Varios de los títulos de este periodo, por ejemplo, el *Florambel de Lucea*, *Platir*, *Cirongilio de Tracia*, *Belianís de Grecia*, entre otros de los que se muestran en la tabla, aprovechan los recursos creados por Silva, sobre todo en cuanto al plano espectacular y humorístico. El *Florambel de Lucea*, *Platir* y *Cirongilio de Tracia* imitarán la creación del caballero engañador, el juego del equívoco con la estrategema de la falsa identidad y la simulación para enriquecer la historia y ofrecer una variedad en cuanto a temas potenciando a los episodios bélicos y amorosos, principales ejes de acción de las novelas de caballerías. El aspecto teatral y los mecanismos que hacen del relato más ágil serán retomados en estas novelas y en el *Belianís*, en donde el dramatismo adquiere un papel importante, ya sea por el camino heroico que emprende el héroe o por el manejo que se hace del espacio otorgándole un carácter significativo para el desarrollo de la historia.

En este periodo Silva compondrá las cuatro partes de su *Florisel de Niquea*, ciclo de los floriseles, que si bien continúa la saga amadisiana, pareciera que se separa totalmente de ella para crear su propio linaje heroico. Con estas novelas Feliciano de Silva impondrá su ejercicio de escritura como el principal exponente del género dejando abierto el camino

para que otros autores, a la par y después de su muerte, construyan una amplia gama de personajes, situaciones y temáticas de las cuales sirvió como base. La importancia de Silva durante este segundo periodo de impresiones de libros de caballerías durante el reinado de Carlos V radica en sentar las bases de una ficción que comenzaba a ampliarse, pero también a desgastarse. Las estrategias y elementos narrativos con los cuales construye sus novelas constituirán uno de los principales avances en cuanto a la creación de ficción.

CAPÍTULO 2. FELICIANO DE SILVA: CONTINUADOR Y RENOVADOR DEL CICLO LITERARIO CABALLERESCO AMADISIANO

Feliciano de Silva, continuador del ciclo amadisiano y de la *Celestina*, que años más tarde se apropiaría del primero, mostró en cada una de sus obras un sentido experimentador al contar con un sentido creativo particular, lo cual se hizo patente por las constantes innovaciones narrativas que supusieron un cambio frente a las novelas de caballerías anteriores a la impresión de las suyas e, incluso, con las que llegó a rivalizar con otros autores para captar la atención de lectores y de oyentes. La capacidad de este autor por instaurarse en la tradición de un texto que sirvió como modelo para componer su propia obra es un elemento que llama la atención; Silva supo aprovechar la popularidad de un texto anterior para crear nuevos personajes y poder manipular, según sus intereses, cada uno de los ya preexistentes durante el proceso de composición de sus novelas. Además, nuestro escritor fue capaz de ofrecer distintas y variadas soluciones narrativas a los conflictos planteados (amorosos y bélicos), las cuales llegaron a resultar inesperadas para el público. Este efecto buscaba a lo largo de la narración atrapar la atención del receptor, el cual se vio sorprendido en más de una ocasión por la aparente ruptura de la linealidad de la historia narrada a la cual estaban acostumbrados.

Los escritores de novelas de caballerías del siglo XVI optaban por dos senderos para la composición de sus obras: unos decidían validar su trabajo creativo mediante la relación inmediata que se establecía de su texto con uno anterior, lo cual se adscribía a una continuación directa sin presentar cambio alguno en los elementos que constituían a éste, mientras que otros autores experimentaban nuevas propuestas según el ingenio que poseían presentando ante la mirada y los oídos de lectores y oyentes situaciones no antes narradas, incluso configurando nuevos personajes que comenzaran a formar parte esencial en el desarrollo de la historia. En la literatura cíclica, según Sales Dasí, los autores de ficción caballeresca, aunque no se limita nada más a esta temática literaria, “entablaban con la materia procedente un diálogo continuado, realizan una imitación que a veces puede resultar imperceptible, puesto que la reescritura no siempre implica una correspondencia total y directa con los motivos utilizados”;⁹³ la intención de esta práctica consistió en

⁹³ Emilio José Sales Dasí, “La imitación en la continuaciones ortodoxas del Amadís de Gaula. I. Los episodios amorosos”, en Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erles, Karla Xiomara Luna Mariscal

construir a partir de un modelo previo una versión fresca y novedosa que se ofrecería al público. Feliciano de Silva se posicionó en un punto medio de los dos polos, ya que aprovechó los presupuestos estilísticos y de composición del modelo textual que mejor le convino para su propuesta narrativa, en este caso los cinco primeros libros del *Amadís de Gaula*, y desechó aquellos (el *Florisando* y el *Lisuarte de Grecia*) que, según él, atentaban contra su trabajo de reelaboración, lo que permitió distanciarse de su antecedente para mostrar la idea de ficción que intentaba proponer, resaltando así una ‘creación original’.⁹⁴

Feliciano de Silva, al optar por el camino antes mencionado, hizo una crítica feroz y constante a quienes, según creía, se habían alejado y habían desvirtuado la idea de ficción caballerescas impuesta por Rodríguez de Montalvo en su refundición del *Amadís de Gaula*. Para el continuador de la *Celestina* las narraciones y continuaciones amadisianas escritas por Ruy Páez de Ribera, *Florisando* (1510), y Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia* (1526), siguieron otros caminos más apegados a una ideología providencial y optaron por una representación del caballero andante bajo estos parámetros, en lugar de responder a esquemas meramente de entretenimiento.⁹⁵ Estas historias se basaron en la idea de cruzada y conversión, dejando de lado las situaciones amorosas y maravillosas, con lo cual estos autores atentaban contra la intención primaria de la literatura de ficción por la cual pugnaba Silva, quien concebía a la novela de caballerías como un ente que buscaba entretener. De esta manera los dos primeros libros de caballerías de nuestro autor: el *Lisuarte de Grecia* (1514) y el *Amadís de Grecia* (1530) se constituyeron como obras saturadas de un discurso lleno de aventuras y situaciones no leídas con anterioridad, en el que sin decirlo de forma abierta, se instituyó, como ha sido señalado por Sales Dasí, en “el historiador de la

(eds.), *De la literatura caballerescas al Quijote*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 397-398.

⁹⁴ En este sentido es imprescindible el trabajo de Sales Dasí en donde explica de manera clara la diferencia entre las continuaciones heterodoxas frente a las ortodoxas del ciclo amadisiano. Las primeras conformadas por el *Florisando* y el *Lisuarte de Grecia* escritas por Páez de Ribera y Juan Díaz, respectivamente, mientras que las ortodoxas se constituyen por las continuaciones escritas por Feliciano de Silva. La diferencia entre estas obras radica que en la tendencia heterodoxa, como ha propuesto este crítico: “la ficción está al servicio de una ideología concreta que deja poco margen a la imaginación” (“Las continuaciones heterodoxas (El *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*”, *Edad de Oro*, XXI (2002), p. 132).

⁹⁵ Estos textos aún no cuentan con una edición moderna, pero pueden consultarse las guías de lecturas publicadas por el Centro de Estudios Cervantinos en las cuales se hace un resumen pormenorizado de los textos: Ruy Páez de Ribera, *Florisando*, guía de lectura por Ana Cristina Ramos Grados, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001 y Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia*, guía de lectura por Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

verdadera historia del linaje amadisiano”,⁹⁶ con esto intentaba apegarse de manera directa a los postulados de entretenimiento perfilados en los cinco primeros libros del ciclo, aunque en la segunda novela este principio de adhesión a la tradición amadisiana creada por Rodríguez de Montalvo será más moderada con respecto a la primera, lo que muestra una separación con el modelo y paradigma.

En el primer capítulo del *Lisuarte de Grecia* Feliciano de Silva deja ver la adscripción que hace del modelo amadisiano que considera como verdadero y que le sirve de punto de partida para emprender su primer ejercicio cíclico del *Amadís de Gaula*:

Dize la historia que como el valiente y esforçado rey Amadís y el emperador de Constantinopla Esplandián con todos los otros reyes y reinas fueron encantados de la gran sabidora Urganda, como en la quinta parte d’esta historia avéis oído, que las nuevas sonaron por todo el mundo, de donde todos los que los conoscían gran pesar a sus ánimas se siguió
(*Lisuarte de Grecia*, I, 6)

La omisión del final perfilado en el *Florisando* como inicio de la continuación del séptimo libro se hace patente y, en cambio, mediante el cierre que aparece en las *Sergas de Esplandián* Feliciano de Silva establece una correspondencia directa entre el texto de Rodríguez de Montalvo y el suyo:

Y tornándose contra aquellos señores [Urganda] les rogó que por ninguna guisa ni forma no se moviessen de aquellas sillas donde los dexava fasta tanto que ella bolviessen. E saliendo fuera se fue a la huera y subió en la cumbre de la alta torre, llevando consigo un libro, el cual fue de la gran sabia Medea, y otro de la Donzella Encantadora, y otro de la infanta Melía, y otro de los suyos; y tendidos sus canos cabellos por las espaldas, leyendo por esos libros, rebolviéndose a todas las cuatro partes del mundo contra los cielos, faziéndose tan embravecida que parecía salir de los sus ojos llamas de fuego, haziendos signos con sus dedos, diziendo muy terribles y espantables palabras, atraendo tan grandes tronidos y relámpagos que parecía que los cielos se hundiesen, temblando toda la ínsola, assí como lo haze la nave en la fondura de la brava mar, arrancó de la tierra aquel gran alcáçar, con el sitio del Arco de los Amadores, poniéndolo alto en el aire, en que fue fecha una muy grande abertura en la tierra, y por ella lo hizo sumir fasta el abismo; donde todos aquellos grandes príncipes quedaron encantados sin les acompañar ninguno de los sus sentidos, guardados por aquella gran sabidora Urganda

(*Sergas de Esplandián*, CLXXXIII, 820-821)

Con esta acción, Feliciano de Silva hace caso omiso sobre la existencia del sexto libro, ya que serán constantes las alusiones a los primeros cinco libros del ciclo, lo que funciona como una especie de recordatorio en la memoria del público y muestra una clara intención

⁹⁶ Emilio José Sales Dasí, “Introducción”, en Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. xxii.

autorial de adherirse con quien, según nuestro autor, compuso la original y la verdadera crónica del linaje amadisiano, ya sea para ligar a un personaje que es descendiente de otro que apareció en las entregas anteriores:

Este Argamonte tenía una hija llamada Dardadia que al tiempo que Ardán Canileo el Dudado, aquel que por la mano de aquel famoso cavallero Amadís de Gaula fue muerto en la villa de Fenusa, como en el libro segundo avéis oído

(*Lisuarte de Grecia*, III, 13-14)

El gran cavallero mandó a otro que saliesse a la justa. E de la forma que hizo al primero hizo al otro e a todos los que venieron hasta el seteno, de que el gran cavallero fue muy espantado, porque él se preciava de traer consigo muy bueno cavalleros, como en las *Sergas de Esplandián* avéis oído

(*Lisuarte de Grecia*, XII, 38)

Quiero que sepáis una cosa, que todos aquellos reyes que encantados avían estado, assí ellos como sus mugeres, solamente les quedó el encantamiento la frescura en los rostros qu’el agua les dexó con que se lavaron que Urganda les dio al tiempo que encantarlos quiso, como en las *Sergas de Esplandián* avéis oído

(*Lisuarte de Grecia*, XXXIII, 74)

Allí les fue hecho un gran recibimiento por el rey Amadís e por todos los otros reyes e señores; el alegría que todos con ellos ovieron no se podría pensar, especialmente en Esplandián con el rey de Dacia que mucho quería, como en la quinta parte d’esta historia avéis oído

(*Lisuarte de Grecia*, XLIX, 102)

En el *Amadís de Grecia*, bajo la identidad del corrector del taller de imprenta que se dirige al lector, Feliciano de Silva arremete en contra de Juan Díaz: califica a su texto como ‘incoherente’ al no haber comprendido al autor del libro anterior al suyo, ni continuar la narración de acuerdo al final abierto ahí propuesto:

No te engañe, discreto lector, el nombre d’este libro diziendo ser *Amadís de Grecia* y *Nono libro de Amadís de Gaula* porque el octavo libro se llama [*Lisuarte*] *de Grecia*, en lo cual ay error en los autores, porque el que hizo el octavo de *Amadís* y le puso nombre de [*Lisuarte*] no vio el sétimo, y si lo vio no lo entendió ni supo continuar; porque el sétimo que es *Lisuarte de Grecia* y *Perión de Gaula* hecho por el mismo autor d’este libro, en el capítulo último dize [aver] nacido el Doncel de la Ardiente Espada, hijo de Lisuarte de Grecia y de la princesa Onoloria, el cual se llamó el Cavallero de la Ardiente Espada y después Amadís de Grecia, de quien es este presente libro. Assí que se continúa del sétimo este nono y se avía de llamar octavo, y porque no uviessse dos octavos se llamó él nono puesto que no depende del octavo sino del sétimo (como dicho es). Y fuera mejor que aquel octavo feneciera en las manos de su autor y fuera abortivo que no saliera a luz a ser juzgado y a dañar lo en esta gran genealogía escrito, pues dañó assí poniendo confusión en la decendencia y [continuación] de las historias. Vale.

(*Amadís de Grecia*, “El corrector al lector”)

Feliciano de Silva desde esta supuesta posición editorial deja clara su postura con respecto a la forma de su narración y en la manera de novelar, la cual apela a un tratamiento de lo caballeresco más apegado a la ficción y a una impronta imaginativa por encima de una ideología proyectada por el caballero. El noveno libro del ciclo, *Amadís de Grecia*, constituye la continuación directa del séptimo, así que incita al público a no tomar en cuenta el relato de Juan Díaz, que cabe destacar, junto al *Florisando*, no tuvieron ningún éxito editorial.⁹⁷

De la misma manera que los dos escritores anteriores otro autor, Fernando de Luján, quien escribió *Silves de la Selva* (1546), el decimosegundo libro del ciclo, quiso probar suerte como continuador de la *Tercera parte del Florisel de Niquea* (1535), pero éste tampoco escapó de ser blanco de la crítica hecha por Feliciano de Silva, sobre todo al continuar de forma directa un texto propio. En el final de los dos libros de la *Cuarta parte del Florisel de Niquea* (1551), el quien hasta ahora se automanifestaba, sin hacerlo de manera tan explícita, pero sin negarlo tampoco, cómo el verdadero continuador del ciclo amadisiano, aclara, al igual que en los dos casos anteriores, que por ahí andaba circulando una falsa historia del linaje de Amadís. Esta categórica valoración intentaba, de nueva cuenta, hacer a un lado a este libro al no continuar de manera fiel el libro precedente del ciclo:

Y aquí Galersis en esta navegación da fin al segundo libro d'esta *Cuarta parte*. Y ésta es la verdadera historia d'estos príncipes, y otra que parecerá tractar de la mesma historia bien parece que fue más escrita por afición que por información de verdaderas historias d'estos príncipes. Y esto parece ser así claro por las profecías del fin de la *Tercera parte*, pues por ellas ni la hermosa infanta Fortuna parece aver de ser casada ni menos sujetarse, mas antes sujetar con crudas muertes a los príncipes humanos de las crueles flechas de su hermosura. Así mesmo el niño don Silves de la Selva quedó tan chico que en todas estas guerras pasadas no fue posible hallarse en ellas, ni tenía edad para ello. Y allende de todas estas y otras muchas razones que claramente de la *Tercera parte* se sacan, que por prolixidad no escrivo, y principalmente se muestra, a quien lo quisiere mirar, por el estilo y frasis de Galersis que tan gran historia escribió es muy diferente de la historia que se llama *Don Silves de la Selva*, según que toda esta historia lo mostrará al que lo uviese leído o tuviere conocimiento de estilos y frases de escrevir

(*Cuarta parte del Florisel de Niquea*, II, XCIX, 378)

⁹⁷ Uno de los pocos rasgo innovadores del texto de Juan Díaz los señala Sales Dasí de la siguiente manera: "A excepción del texto anterior de Silva, hace constantes alusiones a los seis libros anteriores del *Amadis*, e incluso llega a entroncar a algunos de sus personajes con otras crónicas ajenas al clan amadisiano como el *Tristán de Leonís* o la *Demanda del Santo Grial*. A partir de estas menciones extratextuales parece que la imagen que podemos formarnos del autor no es sólo la de conocedor de estas historias, sino la de gran aficionado a las mismas", Emilio José Sales Dasí, "Introducción", en Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia*, guía de lectura por Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 10.

Feliciano de Silva creía poseer la autoridad suficiente para desacreditar el libro escrito por Fernando de Luján al no adscribirse con los hechos ‘verídicos’ de la genealogía amadisiana compuestas por él.⁹⁸ Esta acción emprendida por el mirobrigense en los tres casos mencionados, sin duda, le favoreció dentro de la historia literaria al convertirse, desde su propia perspectiva, en ‘el continuador’ del ciclo amadisiano, pero, incluso, fue más allá al actuar como una especie de crítico literario al mostrarse en favor de la ficción que privilegiaba el entretenimiento por encima de cualquier otro presupuesto que pudiera estructurar el relato de caballerías, ya que desde su punto de vista éste sería el elemento esencial que comprendería la narración.

Esta idea nos muestra a un autor preocupado por integrar un discurso heterogéneo que cumpla con el único fin de divertir, entretener y captar la atención de un público ávido por este tipo de historias, aunque el aspecto didáctico y ejemplar siempre se encuentre presente en éstas. Feliciano de Silva tomó como materia novelable la circunstancia temporal y logró modificar un género literario para adaptar bajo su propia concepción de novela distintos elementos textuales que se estaban utilizando para la creación de otros discursos literarios, los cuales ayudaron a enriquecer la historia y beneficiarían el devenir narrativo de sus obras. Esta incorporación de diversos materiales se convertirá en uno de los rasgos distintivos de las novelas de caballerías de nuestro autor al conformar mediante una variabilidad genérica su prosa narrativa, con lo cual se verían incrementados los cauces novelescos de los libros de caballerías, aspecto que acerca a este tipo de obras a la llamada novela moderna, entendiendo por ésta a la reflexión que se hace de sí misma dentro de un relato.

La acción de continuar un texto anterior significó para Feliciano de Silva la creación de una postura estilística y de visión de mundo propias, que si bien recurrió a la selección de situaciones narrativas previas, fue gracias a su capacidad por reelaborar lo heredado e imprimirle una huella singular, lo que convirtió a este autor como el escritor de ficción más experimental de la primera mitad del siglo XVI. Además fue el primero quien tomó en

⁹⁸ Ante el ingenio de Feliciano de Silva por su labor como continuador, Sales Dasí señala: “la pluma de Silva lo hace desde una óptica más vital que fácilmente puede derivar en el humor y se mueve con una mayor libertad para distanciarse incluso irónicamente de sus modelos”, Sales Dasí, “La imitación en las continuaciones”, *op. cit.*, p. 413.

cuenta al público como un condicionante para la creación literaria de ficción. Así, las diversas historias que presentaba buscaban causar sorpresa en los lectores y en los oyentes, quienes encontraban en la obra del mirobrigense una forma distinta de contar narraciones que parecían semejantes en la mayoría de las ocasiones.

2.1 *Lisuarte de Grecia*: ¿primera continuación del ciclo amadisiano de Rodríguez de Montalvo?

La primera novela de caballerías de Feliciano de Silva y séptimo libro del ciclo amadisiano, el *Lisuarte de Grecia*, se publica por primera vez en 1514 y aparece impreso en el taller sevillano de Juan Valera de Salamanca, aunque no se cuenta hasta el momento con alguna edición de esta fecha se tiene noticia de su circulación. El éxito editorial que alcanzó esta obra fue contundente, ya que se reimprimiría en nueve ocasiones durante el siglo XVI (véase tabla 4), convirtiéndose en el libro de caballerías más popular de nuestro autor. Este dato resulta relevante, ya que al confrontar la historia editorial de las novelas de caballerías que salieron de la pluma de nuestro autor, y que siguieron de esta primera obra, se puede apreciar una predilección del público por esta narración, la cual se adscribe por momentos del relato más a los libros de caballerías que se compusieron bajo la ideología de los Reyes Católicos, así como un apego mayor a los primeros cinco libros del ciclo en comparación con sus obras posteriores en las que se aprecia una mayor libertad creadora y un afán innovador en la composición de la narración. Aunque esta novela no aportó demasiadas innovaciones para el género caballeresco como el resto de las obras de Silva, sí se percibe a lo largo de ella pequeños esbozos de lo que una manera distinta de narrar la historia de un caballero andante, una utilización particular y refrescante de motivos y tópicos tanto del ciclo como de las otras novelas integrantes del género, la idea de una corte más apegada al modelo que se desarrollará de este espacio en la realidad durante el reinado de Carlos V. Este último aspecto es importante, pues se configurará un conjunto de expresiones que ayudarán a la comicidad refinada que se buscaba del caballero, ahora cortesano, sobre cualquier situación que se le presentará; una suerte de didactismo sobre el comportamiento que debe guardar quien se encuentre e integre la corte.

Ante esto habría que hacerse varios cuestionamientos, por ejemplo, ¿estas reimpressiones del *Lisuarte* responden a una clara aceptación del público por esta obra?, ¿a

qué se debe la pervivencia editorial de este texto caballeresco a lo largo del siglo?, ¿esta predilección editorial desvalora las innovaciones realizadas por Feliciano de Silva en sus obras posteriores y que se incorporarían al género caballeresco para su pervivencia por más de un siglo? Con respecto a la primera pregunta tenemos que valorar los años en los cuales se reimprime la obra:

TABLA 5. HISTORIA EDITORIAL DEL *LISUARTE DE GRECIA* DE FELICIANO DE SILVA DURANTE EL SIGLO XVI

AÑO	TALLER DE IMPRENTA/CIUDAD
1514	Juan Valera de Salamanca, Sevilla
1525	Jacobo y Juan Cromberger, Sevilla
1534	Toledo
1539	Juan de Ayala, Toledo
1543/1548	Domenico de Robertis, Sevilla
1550	Jacome Cromberger, Sevilla
1564	Adrian de Anvers, Estella
1587	Pedro Puig y Juan de Escarilla, Zaragoza

De acuerdo a las fechas de la tabla, que se basa en el listado de testimonios impresos y manuscritos de libros de caballerías castellanos que ofrece Lucía Megías y Sales Dasí,⁹⁹ se observa como las reimpressiones de esta obra responden más a intereses editoriales y a las ganancias que supuestamente producirían con su venta para los libreros y talleres de imprenta que a una demanda del producto por parte del público; aunque esta posibilidad no puede dejarse de lado, pero ésta estaría supeditada a intereses claramente mercantiles. Por ejemplo, la edición de 1525 realizada en el taller de los Cromberger sugiere una estrategia de mercado, ya que al año siguiente sería en esta misma casa de imprenta que saldría a la venta el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, séptimo libro del ciclo, con lo cual podría sugerirse que se estaría preparando al público lector y oyente ante la lectura de la nueva continuación del ciclo del *Amadís de Gaula*. Se puede sugerir mediante este presupuesto que los Cromberger debieron tener listo el permiso de impresión del texto de Díaz un año anterior a su puesta en venta, ya que, como buenos visionarios del negocio editorial, prepararon el terreno para que éste tuviera una buena acogida por el público, lo cual

⁹⁹ Véase José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, “Apéndice”, *Libros de caballerías castellanos, op., cit.*, pp. 295-308.

desgraciadamente para ellos no ocurrió de esta manera. Por otro lado, las siguientes reimpressiones del *Lisuarte de Grecia* respondieron, a mi parecer, igual a intereses editoriales y mercantiles, ya que por esas fechas se comenzaron a publicar las demás continuaciones del ciclo que este autor escribió, lo que nos habla del gusto tan arraigado que este autor causó en el público también por este autor. Entre 1530-1551 los libreros y los talleres de imprenta vieron como un producto rentable la primera novela de caballerías de Feliciano de Silva, de ahí que la introducción en el mercado editorial de esta obra seguramente les rendiría frutos económicos; esto, al tomar en cuenta el éxito que gozaron sus textos posteriores del cual decidieron aprovecharse para establecer una tradición textual y editorial del *Lisuarte de Grecia*.

Lo anterior, sin duda, también respondería a la curiosidad de los nuevos lectores del género caballeresco y en especial a los recién seguidores del ciclo amadisiano al ver aludido constantemente lo narrado en esta primera continuación escrita por Silva a lo largo de sus textos subsiguientes, aspecto que fue aprovechado por diversos libreros y por los talleres de imprenta, lo cual respondería a los dos preguntas restantes que nos hemos hecho anteriormente. Feliciano de Silva conocedor de los alcances que han tenido sus obras tanto en el gusto del público como en la influencia que su prosa comenzó a generar en otros autores del género, sobre todo a partir de su segunda novela, el *Amadís de Grecia*, idea la forma de despegarse del modelo inicial para crear su propia manera de novelar y, lo más importante, crear sus propios entes de ficción. De ahí que sea constante la alusión a su *Lisuarte* como el texto base sobre el cual ha de construir las composiciones siguientes del ciclo, dejando de lado, y para momentos especiales, mediante menciones en la narración, algunos de los aspectos de los primeros cinco libros de la saga.

Este aspecto será retomado más adelante, pero lo que ahora interesa resaltar con respecto a esto es la manera en cómo a pesar de ser esta primera novela la menos experimental e innovadora con respecto a las continuaciones escritas por Feliciano de Silva vio una espléndida vida editorial a lo largo del siglo XVI, claro sostenida más por ardidés mercantiles creados por libreros y talleres de imprenta que por objetivos estilísticos o plenamente literarios. Este conjunto de personas que trabajaban alrededor del libro impreso fueron quienes vieron en esta obra el pretexto idóneo para incrementar sus ganancias de un

género editorial que cada vez resultaba más redituable y, sobre todo, las obras escritas por Silva.

Pero qué lugar ocupa, y teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, el *Lisuarte de Grecia* dentro de la tradición caballeresca del *Amadís de Gaula*. Como se ha dicho en el apartado anterior el mirobrigense será constante en su crítica ante los autores de las continuaciones amadisianas que no respetan los cauces novelescos propios del género implementados por Rodríguez de Montalvo, con lo cual hará una férrea defensa de sus libros ante los compuestos por los demás continuadores. Para ello, recurre a un artificio literario, que si bien forma parte de la tradición historiográfica castellana, le ayudará a instituirse como ‘el historiador del linaje amadisiano’. Es decir, aprovecha sus conocimientos sobre el tratamiento cronístico heredado por su padre, cronista de los Reyes Católicos, al manejar los primeros cinco libros del ciclo de *Amadís de Gaula* para que éstos constituyan la base de su escritura y así poder crear una narración que va incorporando materiales novedosos, pero respetando los presupuestos ficcionales y de entretenimiento del modelo original con los cuales construirá una nueva manera de novelar y narrar las caballerías. Una suerte de cronista real cuya fuente será un texto de ficción para crear un discurso en el cual se va agregando información que por primera vez conocerán los lectores y los oyentes sobre la historia de personajes imaginados.

Hasta aquí se ha hecho hincapié en cuál fue la base con la que Feliciano de Silva compone su continuación amadisiana: los libros refundidos y el quinto creado por Rodríguez de Montalvo. Esto nos muestra cómo nuestro autor, o por lo menos quiere hacerlo patente, se constituye en ser el primero en ‘continuar’ las aventuras del linaje del de Gaula y no alterar los cauces novelescos ideados por Rodríguez de Montalvo que el público conocía de sobra; razón por la cual necesita aclarar constantemente a lo largo de la narración del *Lisuarte de Grecia* su vínculo inmediato con los libros anteriores.

Podemos hablar, entonces, de que esta obra constituiría la primera continuación del ciclo no escrita por Montalvo, pero que se alinea con los principales materiales novelísticos planteados en el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*: conflictos bélicos de gran escala entre cristianos y paganos, el protagonista (Lisuarte) fungirá como el más leal amador a semejanza de Amadís e incorporará, como ocurrió en el quinto libro, a un personaje que sirve como tercero para la concreción del amor entre la dama y el caballero,

por mencionar dos de los principales temas que distinguen a este género literario. El ingenio mostrado por Feliciano de Silva al componer su obra permite darnos una idea del pensamiento que poseía como escritor de ficción al ubicar a su *Lisuarte de Grecia* como la verdadera historia que prosigue los cinco primeros libros del ciclo amadisiano, con lo cual se puede advertir que este texto sería en realidad el sexto, pues ata los aspectos novelescos de los primeros de la saga y omite por completo el *Florisando* de Ruy Páez de Ribera.

2.1.1 Feliciano de Silva y su ejercicio de escritura: cronista-continuador del *Amadís de Gaula*

El discurso narrativo de los libros de caballerías se integra por diferentes pretensiones que los autores quieren ofrecer en su texto. Por un lado se encuentra un afán de dar valor histórico para otorgar veracidad a lo que se relata; para ello se recurre reiteradamente al tópico del falso cronista o del manuscrito encontrado. Este artificio literario ofrece posibilidades narrativas innumerables, ya que puede presentarse a un personaje de la propia historia como el artífice del manuscrito que ha sido encontrado por el escritor verídico, quien a su vez funge como el traductor de ese texto como ocurre en las novelas de Feliciano de Silva que son escritas por personajes propios de ésta y que figuran en el título de las novelas:

Comiença la corónica de los famosos cavalleros Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula, hijos de los valientes y esforçados cavalleros Amadís de Gaula, rey de la Gran Bretaña, y de Esplandián su hijo, emperador de Constantinopla, según la escribió el gran sabio en las mágicas *Alquife*, enmendada de algunos vocablos que corrompidos estavan por la antigüedad, la cual trata de las grandes caballerías que por estos dos gradísimos príncipes pasaron según que por ella parescerá; e fue dirigida al reverendíssimo y muy magnífico señor don diego de Deça, arçobispo de Sevilla

(*Lisuarte de Grecia*)

Nono libro de Amadís de Gaula, que es la crorónica del muy valiente y esforçado príncipe y cavallero de la ardiente espada, Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia, emperador de Constantinopla y de Trapisonda y rey de Rodas, que trata de los sus grandes hechos en armas y estraños amores, según que los escribió el gran sabio en las mágicas, *Alquife*, nuevamente hallado y emendado de algunos vocablos que por la antigüedad estavan corrompidos, por Feliciano de Silva enderezados, y dirigda al ilustrísimoo señor don Diego de Mendoça, duque de Infantadgo, conde del Real, marqués de Santillana, señor de las Casas de la Vega

(*Amadís de Grecia*)

Corónica de los muy valientes y esforçados cavalleros don Florisel de Niquea, y el fuerte Anaxartes hijos del muy excelente príncipe Amadís de Grecia, emendada del estilo antiguo

según que la escribió Zirfea, reyna de Argines, por el gran amor que a sus padres tuvo, que fue traducida de griego en latín y de latín en romance castellano por el muy noble cavallero Feliciano de Silva

(Florisel de Niquea I-II)

Parte tercera de la corónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea, en la cual trata de las grandes hazañas de los excelentísimos príncipes don Rogel de Grecia y el segundo Agesilao, hijos de los excelentísimos príncipes don Florisel de Niquea y don Falanges de Astra. *La cual fue corregida por Feliciano de Silva de algunos errores que en la trasladación que se hizo del griego en latín por el gran historiador Falistes Camapaneo avía; va dirigida al ilustríssimo señor don Francisco de Zuñiga de Sotomayor, duque de Béjar, Marqués de Ayamonte y de Gibraleón, conde de Banalcázar y de Bañares, señor del a Puebla de Alcocer, con todo su vizcondado, y de las villas de Lepe, Curiel, Burguillos y Capilla, y Justicia Mayor de Castilla*

(Florisel de Niquea III)

La primera parte de la quarta de la choronica del excellentíssimo príncipe don Florisel de Niquea, que fue escripta en griego por Galersis, fue sacada en latín por Philastes Campaneo, traducida en romance castellano por Feliciano de Silva. Dirigida a la excellentíssima princesa, muy alta, muy poderosa señora, la reyna doña María, hija de la C.C.M el emperador don Carlos nuestro señor, y muger del excellentíssimo rey Maximiliano, hijo del muy alto, y del muy poderoso Señor don Fernando Rey de Ungria

(Florisel de Niquea IV)

La idea de historia que se nos presenta en las novelas de caballerías sirve para otorgar veracidad al discurso narrativo, pero también para caracterizar al autor de éstas al configurarse ante nosotros como una figura de gran conocimiento pues es capaz de traducir de distintas lenguas la crónica de un caballero, convirtiéndose así, como el caso de

Por otra parte, el didactismo del cual se encuentran impregnadas estas crónicas será un rasgo que caracterizará a este género. Estos relatos cumplían con la función, además de entretener, de servir como una especie de espejo de príncipes en cuya narración se podían encontrar modelos de comportamiento ejemplar tanto en el ámbito bélico como en el espacio cortesano. Los dos elementos arriba mencionados otorgan a la narración un valor histórico y otro sociológico, pero sin dejar de lado su principal objetivo de entretener a un público ávido que busca por medio de estas novelas escaparse de la realidad, aunque ésta se construya sobre una referencialidad inmediata para el receptor.

El entretenimiento, de esta manera, será el eje focal de cada uno de los elementos que se puedan construir alrededor de la novela de caballerías. Los lances bélicos, el enamoramiento del caballero y la dama, el espectáculo que constituyen los episodios de magia y los hechos maravillosos serán los componentes más atractivos del género, con lo

cual, y conforme avanza el género, el entretenimiento se convertirá cada vez más en el eje principal para la configuración de la materia caballeresca de los libros de caballerías. Un ejemplo de esto es el uso del humor, pues habrá un momento en que los ideales perseguidos por los caballeros ya no cumplirán con la función de móvil principal de la acción para estos personajes, sino que este conjunto de valores, que persistirá, se reconfigurará para dar cabida a episodios llenos de comicidad, incluso desvirtuando los principios rectores del comportamiento y del decoro que se había venido configurando del caballero o de la dama para así dar paso al entretenimiento puro, el cual se convertirá en varios momentos de la narración una aportación que se debe a Feliciano de Silva.

Nuestro autor, si bien tiene a la mano cada uno de los elementos que han sido enumerados, opta por seguir, en un principio, el modelo impuesto por Rodríguez de Montalvo para desarrollar su escritura. Este hecho se manifiesta desde el prólogo del *Lisuarte* al momento de postular cómo el uso de la ficción puede ayudar a transmitir buenos ejemplos para quien lea este tipo de narraciones, a pesar de hallar en ellas historias fabulosas. Además de criticar la construcción de lo que se relata en las crónicas, las cuales se supondría estuvieran compuestas por relatos verídicos, pero en algunas ocasiones atentan contra la verosimilitud, incluso llegando a sobre pasar lo narrado en la prosa de ficción:

Assí que si los presentes mirar queremos, tantos e tales exemplos d'estos podríamos tomar que no hiziessen falta las crónicas antiguas que en los grandes hechos de armas hablan. Pues muchas historias tenidas por verdaderas, en la verdad son compuestas e fabulosas las cuales creo yo ser escriptas por hombres discretos e dotos que dar buenos exemplos a los que las leyesen dessearon. Y porque en tal estilo, por ser apacible con afición assí a losdotos como a los que no son, manifiestas fuesen las doctrinas e buenos exemplos que en los tales libros ay, con voluntad de ver las fábulas sabrosas assí fueron ordenados. Porque esto parece por experiencia, que muchos famosísimos libros de excelentes dotrinas veo escriptos, los cuales si a los dotos exemplos no están muy inotos, a todos los otros qu'el sabor de su secreta excelencia no alcançan, e aunque en parte puedan alcançar, leyendo los tales libros, por no estar en estilo común escriptos, acompañados de fabulosas historias sabrosas, los dexan de leer. Assí que todas las cosas donde buenos exemplos se puedan tomar no se deven dexar de oír, puesto que fabulosas sean. Porque las crónicas que por verdaderas tenemos, aprobadas en la realidad de la verdad, pasaron no tan ciertas como leemos escriptas muchas cosas d'ellas, e otras cosas d'ellas que admirables parece e por razón duras de creer son verdaderas

(*Lisuarte de Grecia*, "Prólogo")

Lo aquí expuesto valida a las narraciones de los libros de caballerías como un relato que puede pasar por verosímil, ya que la materia historiográfica, en especial las crónicas, atentan en muchas ocasiones contra este principio. El cuestionamiento sobre el uso de la

ficción dentro de un soporte particular le sirve a Feliciano de Silva para rescatar una idea que permitirá sostener su teoría fabulística: ataca la estructura y el estilo de la narración cronística, que al construirse de un lenguaje docto y elevado se olvida de la preocupación por obtener un público más amplio; razón, por la cual, Silva crea nuevos moldes sobre los cuales construirá sus obras en donde el entretenimiento se convertirá en la materia principal que edifique la narración.

Este aspecto será esencial para la composición de las novelas de nuestro autor, ya que para él los lectores y los oyentes serán quienes propicien la modificación de estilos de escritura, otorgando a su obra literaria una serie de mensajes claros que puedan ser entendidos por un grupo de recepción amplio. De esta manera, la narración, si bien tiene una clara carga doctrinal-ejemplar, será en el entretenimiento en donde se sostenga la novela, ya que Feliciano de Silva al continuar su labor como creador preferirá el plano espectacular y novelesco por encima del ejemplar, aunque éste no desaparecerá del todo. El público se convertirá, y desde la perspectiva propuesta en el prólogo, quien exija al escritor nuevos procedimientos de creación para verse sorprendidos al momento de disfrutar el relato.

Pero ¿qué le debe este autor a la materia historiográfica? y ¿qué papel ocupó este tipo de quehacer literario en su primera obra caballerescas?, sobre todo al pensar que el *Lisuarte de Grecia* se constituiría como el texto en el cual comienza su labor de continuador del ciclo amadisiano y que en él se da la primera experimentación narrativa, como si esta novela fuera una especie de laboratorio creativo. Al pensar en la tradición historiográfica y su relación con Feliciano de Silva nos vienen a la mente dos premisas: el contacto directo que tuvo con esta materia por la labor cronística que su padre realizó para los Reyes Católicos y, sin duda, el conocimiento que tuvo de los textos de Alfonso X, lo cual revela el gran lector que era el mirobrigense.

En este apartado se intenta llamar la atención no en el artificio literario que ofreció la materia historiográfica para la creación de un falso cronista o el manuscrito encontrado y traducido por el autor, sino en la actividad que desarrolló Feliciano de Silva al manipular los textos fuente del ciclo amadisiano, los cinco primeros libros, como una suerte de historiador al tomar el material que mejor convenía para elaborar su ficción. Además hace caso omiso a otras continuaciones del ciclo compuestas por distintos autores,

caracterizando a sus novelas en conjunto como la verdadera crónica del linaje de Amadís de Gaula, ya que éstas se apegaban a la veracidad de la propia ficción de los primeros libros.

Pero vayamos por partes, el modelo alfonsí se convirtió en un ejercicio de actualización del pasado para la pervivencia de un presente que impulsaba un saber y un pensamiento, cuya finalidad consistía en comprender el futuro más próximo. Para esto, el grupo de trabajo alfonsí compuso su discurso cronístico a partir de una sistematización de la información, la cual consistió en seleccionar lo que se consideraba significativo entre unos hechos históricos hipotéticamente reales.¹⁰⁰ La fuente documental que inspiraba esta nueva manera de construir la historia sufrió una serie de manipulaciones o cambios que afectaron el resultado final, ya que la recepción de este tipo de crónica estaba pensada para un sector más amplio de público, rasgo que no le fue indiferente a nuestro autor. Por esta razón, la composición del discurso historiográfico daba cabida a expresiones diversas que dotaban a la prosa de una organización, que facilitaba su presentación, además condicionaba su lectura, rescatando los puntos esenciales que se ponían a disposición de los receptores.

Una de las similitudes del discurso cronístico con la narración de los libros de caballerías fue la denominación del texto. El grupo de trabajo alfonsí tenía claras sus intenciones por conformar, o más bien, poner por escrito las acciones más sobresalientes del pasado peninsular y universal, ya que con su rescate no caerían en el olvido, además, y lo más importante de esta labor de recopilación, traducción y organización, legitimaría la actuación del rey al verse beneficiado por lo ahí relatado. Por lo tanto, la denominación de 'estoria' que recibe el relato o a la narración de acontecimientos presumiblemente auténticos presupone un rigor en cuanto a lo recopilado, pero que tiene licencia al no reñirse con la reelaboración de los contenidos por parte del historiador o historiadores, es decir, el historiador recibe la versión de una fuente y la revisa de manera atenta pero éste o éstos pueden introducir lo que consideren pertinente para su mejor comprensión. Esta acción se asemeja mucho a lo señalado por Feliciano de Silva cuando realiza una selección

¹⁰⁰ Fernando Gómez Redondo señala como en *La Estoria de España* se crea una sistematización en cuanto a la narración de la historia como estrategia textual que influirá en la forma de narrar cualquier suceso que se deba contar: "No se inventan maneras de 'contar' la realidad, pero sí se sistematizan, llegando a alcanzar la categoría de modelos esquemáticos que serán luego utilizados por los géneros prosísticos configurados en el s. XIV", "Relaciones literarias entre la historiografía latina y las crónicas romances del siglo XIII", en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona; PPU, 1988, p. 306.

del lenguaje discursivo que pugna por un estilo que sea incluyente para toda clase de público.

El término ‘estoria’ dentro de la materia historiográfica es variable en cuanto a la denominación de una narración en específico. Ante tal problemática Gómez Redondo realiza un rastreo de este término en la *Estoria de España* para localizar cuántas veces se utiliza este término en las titulaciones de las partes que conforman el texto y en qué momentos aparece para caracterizar un segmento textual o para definir alguna materia narrativa en específico:¹⁰¹

Hay [en la *Estoria de España*], pues, una preferencia por el valor de estoria, que no sólo informa más titulaciones, sino que también se afirma por las propias fuentes empleadas en la composición. Y lo que resulta más paradójico es que tal elección no triunfe, por cuanto la historiografía romance en los ss. XIV-XV (ya en la tradición nacional o en los textos particulares) se decanta por la denominación crónica, mientras que la estoria se aplica a los libros creados desde una voluntad de ficción, que pretende disimularse bajo esa condición de verosimilitud¹⁰²

En el texto alfonsí, entonces, perviven dos visiones de representación literaria que constituyen una doble naturaleza: por un lado, se utiliza el término ‘estoria’ para denominar, como ha visto Gómez Redondo, a las narraciones con raigambre ficcional que se hacen pasar por ciertas, mientras que, con la denominación ‘crónica’ se nos habla de un texto más apegado con la realidad. Esta propuesta a partir del análisis de la relación entre titulación y contenido de la *Estoria de España* nos muestra cómo la denominación genérica responde más a parámetros creados por la misma ficción para penetrar en los distintos ámbitos de recepción que a una poética propia de la materia historiográfica. Este hecho, por lo tanto, resalta la intención por establecer un pacto de lectura con los receptores, más que a denominaciones impuestas por los propios historiadores.

Este aspecto influiría para la formación de distintos géneros de ficción como el caballeresco, aunque no fue el único, ya que dentro de la *Estoria de España* aparecen otras denominaciones ‘genéricas’ como resultado de la heterogeneidad discursiva que permitió

¹⁰¹ Un ejercicio analítico interesante parecido al desarrollado por Gómez Redondo sería establecer las diferencias entre distintas denominaciones que aparecen en el relato de los libros de caballerías como fórmulas para definir un discurso, entre ellas: cuento, historia, crónica. A mi parecer sería relevante y nos ayudaría a comprender aún más cuál es la configuración de ficción en la que pensaron los autores de este género durante su ejercicio creativo.

¹⁰² Fernando Gómez Redondo, “Terminología genérica en la *Estoria de España* alfonsí”, *Revista de Literatura Medieval*, 1 (1989), p. 63.

ajustar la composición interna del texto. Los segmentos narrativos que parecerían independientes, pero que se entrelazan unos con otros, muestran la labor creativa que desarrolló el taller alfonsí para ordenar y privilegiar un contenido textual por encima de otro. Por ejemplo el término ‘razón’ no tiene una función de particularizar un apartado determinado, sino que se utiliza para sintetizar varios elementos del relato: “implica, por tanto, un despliegue intelectual y una señalización de contenidos argumentales características ambas que permiten valorar este concepto con una clara intención genérica, visible por otra parte en numerosos textos de la Edad Media”.¹⁰³ En cambio, ‘cuento’ sirve para determinar la organización de la *Estoria*, pero también “para distribuir temporalmente las unidades argumentales”,¹⁰⁴ las cuales aún no están bien definidas; por último, el término ‘fechos’ designaba un contenido argumental, regularmente ligado a narraciones con connotaciones caballerescas. De ahí que se pueda hablar de una tradicionalización terminológica para la caracterización de narraciones de ficción subsecuentes que tomaron probablemente como modelo la historiografía alfonsí.¹⁰⁵

Pero regresemos con nuestro autor quien a su primera novela la intitula como ‘crónica’, lo cual resulta curioso, pues siendo conocedor de las técnicas historiográficas llama la atención la intencionalidad por denominar así a esta obra de ficción:

La corónica de los famosos cavalleros Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula, hijos de los valientes y esforçados cavalleros Amadís de Gaula, rey de la Gran Bretaña, y de Esplandián su hijo, emperador de Constantinopla, según que la escribió el gran sabio en lasmágicas Alquife, emendada de algunos vocablos que corrompidos estavan por la antigüedad, la cual trata de las grandes cavallería que por estos dos grandísimos príncipes pasaron según que por ella parescerá; e fue dirigida al reverendíssimo y muy magnifico señor don Diego de Deça, arçobispo de Sevilla

Esto sugiere cómo Feliciano de Silva tenía clara su labor como historiador o, en este caso, una suerte de editor-historiador, de los primeros cinco libros de *Amadís*. La manipulación

¹⁰³ Gómez Redondo, “Terminología genérica”, *op. cit.*, p. 60-61.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁵ Una posible respuesta ante esto la ofrece Funes al señalar que la historiografía, castellana se erigió como un lugar privilegiado frente al relato ficcional que se desarrollaba en otros lugares de Europa, ya que “constituyó una suerte de campo de experimentación formal, pues ante la necesidad de lograr una historia de alcances universales y exhaustivos, y de dar cabida a un abanico amplísimo de fuentes de toda índole, los cronistas del taller alfonsí se vieron obligados a afinar los procedimientos de representación que luego permitieron configurar con la mayor eficacia (comunicacional e ideológica) universos narrativos tanto históricos como ficcionales Leonardo Funes, “Las variaciones del relato histórico en la Castilla del siglo xiv. El periodo post-alfonsí”, en *Estudios sobre variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*, Buenos Aires, SECRTIT, p. 111.

del texto de Rodríguez de Montalvo en beneficio propio para su labor creativa hace que este autor se posicione como un cronista, con todas las connotaciones que se desprenden de esta labor dentro de la tradición historiográfica. Otro rasgo de la huella historiográfica en las novelas de caballerías, ya que no es la intención agotar el tema, y de la cual se aprecia en el título del *Lisuarte de Grecia*, es la cercanía de este texto con la crónica real o la crónica particular, definida la primera por Gómez Redondo como:

aquella que se dedica a registrar los 'hechos' ocurridos en el transcurso de un concreto reinado, mediante una estructura analítica, lo que la aproxima a los oficios propiamente cancillerescos, y en verdad es así, puesto que cartas, documentos, tratados, relaciones de viajes o de batallas, es decir, ese conjunto de materiales que se guarda en una cancellería, contribuyen a informar y a rellenar ese casillero de años con toda suerte de referencias más o menos oficiales¹⁰⁶

Este tipo de crónica buscó mediante los hechos mostrados transmitir una serie de pautas de conducta para regular el comportamiento que se debe seguir dentro del reino castellano. La crónica real da preferencia a la individualidad de algunos personajes. Por su parte, la crónica particular tiene la intención de singularizar una serie de hechos mediante una sola voz narrativa que va entrelazando una serie de acontecimientos cuyo fin consistía en ensalzar a un personaje determinado. Esta crónica gusta del detalle, por el análisis pormenorizado que se hace de la vida del personaje en cuestión, además de mostrar una riqueza en cuanto a la psicología de quienes participan en la narración. Entonces, se puede hablar de una novelización de la crónica historiográfica; con la crónica real y particular se pretende un receptor que vea su mundo plasmado en el texto, que se reconozca con apenas leer y escuchar el relato, como seguramente ocurrió con las novelas de caballerías.

Todo lo anterior no resulta alejado del texto de Feliciano de Silva, ya que en su novela se narrará la vida de Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula, personajes que pertenecen a un linaje noble y que sobresalen de los demás. Además en el propio título se resalta su estado real y el modelo de conducta que transmitirán al público: “[crónica] la cual trata de las grandes caballerías que por estos dos grandísimos príncipes pasaron según que por ella parescerá”. De esta manera, la deuda que tiene nuestro autor con la tradición cronística heredada por su padre, en un primer momento, y por el conocimiento del estilo que posee la *Estoria de España* hacen que su manejo de los términos historiográficos se

¹⁰⁶ “La construcción del modelo de la crónica real”, en Inés Fernández Ordoñez (ed.), *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, p. 133.

haya convertido en una parte esencial dentro de sus novelas. Además, Feliciano de Silva desarrolló una labor de editor al contrastar los libros anteriores del ciclo, como una especie de historiador, para tomar el material que mejor le convenía para su intención de continuar y pasar por verosímil la historia del linaje de Amadís.

2.1.2 Otra manera de narrar y componer el relato del ciclo amadisiano

La narración y la historia planteada en el *Lisuarte de Grecia* se apegan, como se ha dicho ya, al conflicto argumental presentado en las *Sergas de Esplandián*, además de que Feliciano de Silva decidió tomar por bueno y para dar inicio a su continuación el final abierto de ese quinto libro del ciclo. Para ello, Feliciano de Silva recurre, como después lo hará para componer su *Segunda Celestina*,¹⁰⁷ al artificio de hacer reaparecer a un personaje del libro anterior: Melia. Esta antagonista creada por Rodríguez de Montalvo cobrará nuevos bríos en la narración del mirobrigense al tratar de vengar la derrota del ejército pagano sufrida en manos de los cristianos comandados por Esplandián. La venganza de Melia consiste en invadir, a como dé lugar, Constantinopla. Este será el pretexto idóneo para que en la primera parte del *Lisuarte* Silva se adhiera al modelo imperante de la época: una empresa bélica y de cruzada en contra del infiel, ya que todas las líneas argumentales se encaminan por este cauce, así como el planteamiento amoroso de la pareja protagonista, la cual deberá saltar diversas aventuras para ver concretado su amor e, incluso, será hasta la segunda novela de caballerías de nuestro autor, *Amadís de Grecia*, en la que puedan demostrarlo abiertamente ante los demás.

Lo anterior forma parte de las dos líneas temáticas comunes sobre las cuales se construyen los libros de caballerías, pero será en el devenir narrativo de la novela en el que nos podamos dar cuenta de los aportes novedosos que Feliciano de Silva hace al género. La narración del *Lisuarte de Grecia* se bifurca por dos senderos al relatarse la historia de dos caballeros: Lisuarte, hijo de Esplandián, que por momentos adquiere el protagonismo

¹⁰⁷ Feliciano de Silva para guiar por nuevos derroteros la continuación celestinesca decide aclarar como Celestina no murió en manos de Parmeno y Sempronio, ya que ésta al verse herida se escondió en la casa de uno de sus antiguos clientes hasta que se pudiera reponer de las heridas recibidas. Para ver las relaciones entre *La Celestina* y el *Lisuarte de Grecia* léase el trabajo de Sales Dasí, "Ecos celestinescos en el *Lisuarte de Grecia*", *Tirant*, 3 (2000), s.p. Aún falta un estudio pormenorizado de las relaciones celestinescas con las novelas de caballerías de Feliciano de Silva, sobre todo los libros de caballerías escritos durante la década de 1530, las cuales dejan ver en su composición deudas grandes con el texto salmantino que va desde la configuración de personajes hasta el uso de la teatralidad.

de la novela, y Perión, hijo de Amadís, pero que no adquiere la relevancia que el caballero anterior. Esta estructura bipartita seguramente Silva la recupera del *Primaleón*, libro de caballerías que presenta la misma estructura al no privilegiar solamente a un caballero, sino que abre las aventuras bélicas y amorosas a otros caballeros. Esta distribución dual de la novela permite que el mirobrigense explore distintas vías de las acostumbradas para la construcción de la historia.

En cuanto al primer protagonista, Lisuarte, se apega totalmente al modelo amadisiano impuesto por Amadís, ya que éste se caracterizará por la lealtad amorosa que le guarda a su dama, Onoloria, además de la destreza que desarrolla dentro del campo de batalla o cuando se ve inmiscuido en una lid singular, su habilidad destaca frente a los demás caballeros, incluso supera en varios aspectos a su tío.¹⁰⁸ Por otra parte, Perión es representado como un personaje que si bien responde a los valores caballerescos en algunos casos no duda en romper dichos presupuestos, lo cual recuerda al hermano de Amadís, Galaor. La caracterización del tío de Lisuarte consiste en que la dinamicidad de sus acciones regularmente está condicionada por sus pasiones, ya que no dejará pasar las oportunidades de satisfacer sus necesidades carnales, lo que hace de este personaje, y mostrará constantemente Silva con sus creaturas de ficción, resaltar el talante pragmático en cuanto a la actuación que éstos realicen. Feliciano de Silva, de esta manera, introduce en el género de los libros de caballerías dos modelos caballerescos: el primero, representado por Lisuarte, que se apega al antecedente inmediato del modelo amadisiano y otro, figurado en Perión, que si bien toma aspectos del modelo creado por Rodríguez de Montalvo, en especial con Galaor, comienza a manifestar un desplazamiento que responde a otros parámetros de acción más apegado a lo práctico y no tanto al apego de un comportamiento idealizado.¹⁰⁹

¹⁰⁸ El personaje de Onoloria de igual forma que Lisuarte se forma a partir del modelo amadisiano de las damas por excelencia Oriana, ya que en momentos de la narración y en situaciones específicas nos hace recordar a la amada de Amadís. Por ejemplo, el desdén que hace ésta a Lisuarte por una equivocación, lo que recuerda el pasaje de Oriana y Amadís cuando este último decide retirarse como hermitaño y hacer penitencia de amor en la Peña Pobre, entre otras aproximaciones. Para estos aspectos sobre el manejo de la tradición amadisiana y los aportes novedosos que hace Feliciano de Silva véase Emilio José Sales Dasí, "Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*", *Incipit*, XVII (1997), pp. 175-217. En la introducción a la edición de esta novela puede verse esto mismo de manera más sintética, *Op., cit.*, 2002, pp. IX-XXXVI.

¹⁰⁹ De nuevo la influencia del *Primaleón* se vuelve clave para las composiciones de las novelas de Feliciano de Silva, pues su anónimo autor presentó caballeros distintos que ya no dependían del respeto a rajatabla de los valores caballerescos como móvil de acción, sino que diversificaba éstos con lo cual se puede

Pero estas innovaciones no solamente se reflejan en el comportamiento de los personajes protagonistas del *Lisuarte de Grecia*. Unas de las características de las novelas de caballerías de Feliciano de Silva es su interés por resaltar la actuación de los personajes secundarios. En esta entrega se puede apreciar la importancia que nuestro autor da a Gradafiliea o a Alquifa. El primero de estos personajes femeninos refleja el intento por crear tensión narrativa y argumental en el plano amoroso de la novela, ya que Gradafiliea se enamorará de Lisuarte lo que propiciará la construcción de un triángulo amoroso, pero éste al final de la narración no tendrá consecuencias adversas para la concreción del amor de la dama y del caballero. Lo importante de la incorporación de esta complicación amorosa reside en el pequeño esbozo que se hace aquí, y que será esencial para las novelas subsiguientes de Silva, al constituirse este elemento como uno de los predilectos para el desarrollo de la acción de la historia. De esta manera, los personajes secundarios obtendrán cierta relevancia al rivalizar en amores frente a los caballeros protagonistas o con las damas; así, pastores, enanos y enanas, gigantes de ambos sexos, por mencionar algunos personajes que serán introducidos por nuestro autor, individualizarán sus sentimientos aunque no obtengan correspondencia con el personaje deseado. En cuanto al segundo de estos personajes femeninos aquí aludidos, Alquifa, llama la atención por su carácter y su constante intervención en situaciones esenciales para el desarrollo de la trama. En este personaje Feliciano de Silva bosqueja lo que más adelante será un rasgo característico de las mujeres de sus novelas: comienzan a presentar voz propia, opinan e influyen en algunas situaciones más importantes de la narración. Este aspecto si bien apenas es dibujado en el *Lisuarte de Grecia* resulta de gran relevancia pues muestra un constante interés del miróbricense por ir más allá de lo que se espera de una novela de caballerías y sorprender con ello al público, a los lectores y los oyentes del siglo XVI, sobre todo en personajes que aparecieran en segundo plano.

Feliciano de Silva en esta novela concede un lugar esencial al aspecto lúdico, al humor y al entretenimiento, quizá uno de los mayores aportes que el género le debe a este autor sea la concesión de estos elementos para la composición de la materia caballeresca. El aspecto lúdico en el *Lisuarte de Grecia* muestra una tendencia que manifestarán los libros

apreciar un enriquecimiento de los personajes supuestamente tipo que aparecían en el universo ficcional de las novelas de caballerías.

de caballerías impresos durante el reinado de Carlos V. En esta obra es sustancial el apartado que se le otorga a la corte, bajo esta premisa la música y el baile aparecerán para mostrar el ambiente espectacular que comenzará a adquirir un espacio relevante en el devenir narrativo. La corte será un espacio idóneo en donde los personajes que la integran adquirirán el papel de espectadores, sobre todo cuando, y regularmente ocurre después de alguna comida, aparezcan por la puerta distintos personajes y causen expectativa a estos. Por ejemplo, en el capítulo setenta y nueve cuyo epígrafe se intitula “De cómo un día de Sant Juan, estando el rey Amadís sobre mesa en mucho plazer con los grandes señores, entró por la sala un gobernador de Cecilia que traía un rey e una reina encantados, y de lo que allí acaesció”, el narrador relata lo siguiente:

En este tiempo vino el día de Sant Juan. Acabando los reyes y reinas de comer, alçadas las tablas, todos los más cavalleros de la villa sientto en la sala juntos, entró por la puerta de la sala un cavallero vestido de paños de duelo, la barva y cabellos le llegavan a la cinta. En una mano traía un rétulo de pargamino grande escrito con letras de oro; luego, tras él venía un cavallero armado de muy ricas armas. En su cabeça traía un yelmo, el más estraño y rico que jamás se vio, porque era todo de un diamante tan claro que todos los de la sala claramente en él se veían. Cabe el cavallero venía una donzella muy fermosa, vestida de ricos paños con muchas piedras y perlas por ellos. En su cabeça traía sobre sus cabellos hermosos sueltos una corona que toda era hecha de rubíes y esmeraldas con muchos diamantes y otras piedras de gran valor. La corona era tan fermosa y rica que todo quanto aí eran nunca jamás otra tal vieran, ni con gran parte la igualasse. Luego venían veinte cavalleros todos armados de armas nergras. D’esta forma entraron en la sala, todos muy espantados en ver cosa tan estraña. El cavallero que delante venía, fincando los inojos ante el rey Amadís, le besó las manos, dexando en medio de la sala el cavallero y la donzella que oído avéis. Como ovo besado las manos al rey, dixo que mandasse callar a todos y le oyesse lo que quería dezir. El rey mandó que todos estuviessen callados. El cavallero, alto que todos lo oyessen dixo (LXXIX, 182)

Se caracteriza los primeros personajes que entran a la corte, acorde a esta idea la vestimenta adquiere un rasgo espectacular, sobre todo si se piensa que todos los personajes se encuentran delante de otros. Es decir, los reyes y las reinas junto a los principales caballeros de la villa se convertirán en espectadores. El artificio planteado aquí por Feliciano de Silva nos permite visualizar un juego de perspectivas entre quienes se encuentran en ese lugar y que es apenas esbozado, pero que en las novelas posteriores será uno de los preferidos por el mirobrigense. Este elemento constituye el componente literario y narrativo característico de este autor: el juego de la ficción y la realidad, del engaño y la verdad. Así, los personajes que en un primer momento son vistos por los lectores y los oyentes pasarán de observados a observadores, pues ellos presenciarán como meros

espectadores representaciones maravillosas u otros acontecimientos, cuyo valor narrativo intenta poner de relieve la intriga de las historias para captar la atención del público lector o escucha de las novelas.

En esta visión los torneos y las lides singulares formarán más una especie de coreografía que una batalla sangrienta. En las tácticas militares se dará apertura para ofrecer, además de la rudeza de los golpes ofensivos y defensivos, cabida a una variabilidad de movimientos que surten un efecto de representación, como si lo guerrero fuera un espectáculo. De igual forma las maravillas, la magia y los sucesos extraordinarios adquirirán connotaciones dramáticas, ya que, en algunas ocasiones, unos personajes, como se ha visto con el ejemplo anterior, ‘actuarán’ delante de otros quienes asumirán un papel de espectadores. De esta manera, cada uno de los elementos textuales mencionados asumirá una función de espectacularidad cuyas connotaciones coreográficas y dramáticas adquieren una dimensión teatral. Con respecto a este último componente las novelas de Feliciano de Silva presentan el uso del disfraz y el cambio de identidad como un elemento que permite el enredo que involucra a varios personajes, con lo cual se desata el equívoco ocasionado por la falsa apariencia. Este recurso apenas se delinea en el *Lisuarte de Grecia* y es llevado a cabo por el protagonista, quien es engañado por Gradafilea quien pidiéndole un don en blanco lo hace prisionero, siguiendo las órdenes de Melía. La doncella arrepentida del engaño que ha ocasionado decide ayudar al caballero a escapar. La solución para ello resulta ingeniosa pues se decide disfrazar de mujer a Lisuarte; será con la ropa de esta doncella que pueda atravesar el campo lleno de soldados enemigos quienes son engañados al creerlo una dama.¹¹⁰ Este recurso no es ajeno de los libros de caballerías anteriores, ya que en el *Palmerín de Olivia*, el protagonista homónimo se disfraza y finge ser un mudo para pasar desapercibido cuando su embarcación vara en una isla pagana. De nuevo, este elemento es refuncionalizado y llevado al límite por Feliciano de Silva al disfrazar de mujer a su caballero.

El humor, último de los aspectos innovadores proyectados por la pluma del mirobrigense en esta novela, aparecerá de la mano de los dos elementos anteriores, lo

¹¹⁰ Sales Dasí señala: “Lisuarte se convierte en el primero de los caballeros de Silva que por diversas circunstancias usan el travestismo, un recurso del que el autor se a servir para que sus personajes finjan tener un sexo distinto (caballero disfrazado de mujer) o aparenten pertenecer a otro nivel social (caballero disfrazado de pastor)”, “Introducción”, en Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. xv.

lúdico y el entretenimiento, a la vez que se convertirá en la principal aportación de nuestro autor a las novelas de caballerías, pues su prosa caballeresca no está desligada de este aspecto en ninguna de sus continuaciones. Así, a lo largo de la narración del *Lisuarte* la risa y la sonrisa se convierten en uno de los gestos que aparecen con mayor asuidad. Siguiendo con el ejemplo anterior sobre el cambio de identidad de Lisuarte, quien se disfraza de doncella para salir de su prisión se puede ver el sentido humorístico que adquiere este segmento de la novela, a pesar de la acción que se está desarrollando:

E desnudando una rica ropa que traía vestida, la hizo vestir a Lisuarte e púsole el su tocado de [es]tampas muy rico. Como gelo acabó de poner, Lisuarte le tomó las manos para gelas besar. Ella lo abraçó riendo e dixo:

—Por cierto, tan apuesta donzella como vós nadie meresce tanto que le pueda dar las manos.

Él se rio de lo que la infanta dixo, e dixo:

—Por cierto, señora, según la hedad que he e las ocas cosas que hecho, bien cabe en mí este vestido (XXV, 57)

Aquí se aprecia la preocupación de Feliciano de Silva por mostrar la sonrisa y la risa de sus creaturas de ficción a los lectores y a los oyentes. De esta manera, se advierte la reacción que tienen algunos personajes ante una situación que está cargada de humor, así como los diálogos vivos que provocan la risa de quien escucha. Este tipo de situaciones serán más comunes en las novelas de caballerías impresas durante el reinado de Carlos V, quizá por efectos del contexto en el cual se están escribiendo, las cuales buscan proyectar los ideales de la corte carolina a la par de los comportamientos que corresponden a tal espacio regio, cuyo aspecto lúdico se quiere resaltar en todo momento.

Lisuarte de Grecia propone una nueva configuración de la narrativa de caballerías. En este texto Feliciano de Silva experimenta con pequeños esbozos de algunos de los artificios textuales que se verán desarrollados en obras posteriores, pero que no dejan de tener relevancia en este texto al llevar por nuevos cauces la resolución de los conflictos argumentales propios de la ficción de caballerías. La configuración de los personajes que en algunos casos responden al modelo amadisiano de Rodríguez de Montalvo y que en otros se separan de éste respondiendo a otros móviles de acción. Pero será la triada de lo lúdico, lo espectacular y el humor mediante los cuales se muestra Silva con una clara tendencia a la innovación del género. El primero de estos tres elementos permite hacernos una idea de cómo funcionaba parte del público al que iba dirigida la novela de caballerías, ya que,

seguramente, estarían pendientes de los momentos en que pasará algo fuera de lo común en un espacio tan singular como el de la corte; será en este lugar en donde la representación cobre tintes teatrales, sobre todo, por la idea de mostrar a unos personajes que adquieren el papel de espectadores frente a otros que ‘actúan’ apoyados en recursos dramáticos como el diálogo y la espectacularidad.

Por su parte, lo espectacular va de la mano con lo lúdico, por ejemplo, la caracterización por medio de la vestimenta de algunos personajes, la forma en que éstos entran a determinados lugares o los elementos que ayudan en la composición de artificios mágicos realizados por los magos Alquife y Urganda. Pero, sin duda, el humor es el elemento que más se le debe a Feliciano de Silva, ya que, si bien no es el primero en incorporarlo en los libros de caballerías, sí en darle un énfasis especial. En esta primera novela el humor muestra una clara tendencia a responder a parámetros cortesanos, es decir, pendiente de lo que pasaba en su cotidianidad inmediata Silva presenta situaciones humorísticas en su narración de acuerdo al comportamiento que se deseaba de los nobles en la corte. De ahí que nuestro autor recurra a las bromas que provocan risa y sonrisas en sus creaturas de ficción, sobre todo en burlas verbales que permiten poner de manifiesto el ingenio del diálogo de los personajes, así como la preocupación por mostrar los efectos de tal juego verbal mediante la descripción de las reacciones jocosas que éstos tienen al escuchar y contestar dentro de este ejercicio de escritura. Con lo descrito hasta aquí podemos ver cómo la composición de una novela de caballerías sufre cambios con respecto a otros títulos que se venían imprimiendo con esto hasta ese momento, debido a que Silva en lugar de limitar sus recursos para narrar, decide ampliar el campo temático y de acción de los personajes en búsqueda de una nueva forma de novelar una historia que parecía la misma cosa como bien había anunciado el cura de *Don Quijote*.¹¹¹

¹¹¹ De esta primera propuesta narrativa ensayada por el mirobrigense, Gómez Redondo concluye: “Feliciano de Silva combina esquemas narrativos del ciclo amadisiano que le sirve de modelo, pero a la vez lo reconstruye con una poderosa imaginación y un fino sentido del humor; con estas cualidades quiebra los estrechos límites a que la ficción caballerescas había sido llevada por Montalvo en las *Sergas* y por Ribera en el *Florisando*, preparando el terreno que le sería más propio, el de ese noveno *Amadís*, en el que entre otras novedades, se producirá esa singular mixtura entre la ficción caballerescas y la pastoril, sin olvidar el ‘Sueño’ sentimental en el que Silva cifraba su personal circunstancia amorosa”, *La historia de la prosa de los Reyes Católicos, op., cit.*, vol. 2, pp. 1841-1842.

2.2 *Amadís de Grecia y Florisel de Niquea* (I-IV): una nueva manera de novelas las caballerías

Después quince años desde la publicación de su primera obra, Feliciano de Silva reaparece en el mercado editorial con el *Amadís de Grecia* en 1530, el cual fue impreso en Cuenca por el taller de Cristobal Francés, a costa de Anastasio de Salcedo, mercader de libros.¹¹² El año de aparición de esta segunda novela resulta relevante, sobre todo para comprender todos los artificios textuales que utiliza el mirobrigense para construir su narración y la historia del bisnieto de Amadís. Esta obra claramente experimental por la integración de diversos elementos y géneros literarios nos muestra de manera evidente cuál es la idea de ficción que persigue nuestro autor, ya que transfigura y se separa cada vez más del modelo amadisiano impuesto por Rodríguez de Montalvo para crear una novela independiente de los primeros cinco libros, aunque seguirán siendo estos textos iniciales de la saga los que permeen varios enlaces textuales en su imaginación. Esta es la razón por la cual seguirá en todo momento su *Lisuarte de Grecia* como texto base para componer las siguientes continuaciones.

Después de esta segunda novela se publica dos años más tarde, en 1532, la *Primera y Segunda parte del Florisel de Niquea* impresas en Valladolid en el taller perteneciente a Nicolás Terri.¹¹³ En este texto podemos observar como Feliciano de Silva ya ha despegado como escritor con una idea clara de cuál es el camino emprendido para armar sus ficciones. Si la novela anterior inauguraba una nueva forma de novelar las caballerías al mismo tiempo que daba inicio la década del siglo XVI que contó con mayor número de impresiones del género caballeresco, en esta tercera obra de Feliciano de Silva confirma cuáles serán los caminos que seguirá. De esta manera, el entretenimiento supera otras temáticas presentes en este tipo de obras, es decir, el aspecto de diversión de los libros de caballerías se convertirá en el eje sobre el cual se construyen cada uno de los componentes que caracterizan a este género literario y editorial. Con estas dos primeras partes del *Florisel de Niquea* Silva confirma que la ficción sirve para, además de ser un medio eficaz para

¹¹² Las seis reimpressiones de este libro se llevaron a cabo en distintos talleres: Burgos, Juan de Junta, 1535; Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 1542; Sevilla, Jacome Cromberger, 1549; Medina del Campo, Francisco del Canto (a costa de Benito Boyer); Valencia, Compañía de impresores, 1582 y Lisboa, Simon Lopez, 1596 (Lucía Megías y Sales Dasí, *op. cit.*, 2008, p. 297).

¹¹³ Este libro contó con cinco ediciones más, algunas pérdidas: Sevilla, Juan Cromberger, 1536; Sevilla, Jacome Cromberger, 1546; Zaragoza, Domingo de Portonaris, 1584 y 1588.

transmitir distintos presupuestos ideológicos, divertir y entretener meramente por el afán de pasar un buen rato leyendo las aventuras de caballeros andantes. Por su parte, la *Tercera parte del Florisel de Niquea*, la cual aparece en Medina del Campo, posiblemente en la imprenta de Pierres Tovans, en 1535,¹¹⁴ nos muestra un texto cuyos objetivos son claros: entretener por medio del humor. En esta entrega nuestro autor ya convencido de cuáles son los gustos del público decide explotarlo y explorarlos mediante la creación de situaciones totalmente humorísticas e, incluso, recurre a la ruptura de la solemnidad de algunos personajes, la cual puede derivar en una parodia o en una burla. Bajo esta perspectiva el recurso o mecanismo para llegar al humor y la burla se convierte en un apoyo esencial para el discurso caballeresco, el cual a su vez necesita de un apoyo espectacular para reafirmar la actuación de personajes que juegan bromas y divierten a otros; todo esto nos permite decir que en esta novela existe una espectacularidad supeditada a situaciones risibles. Por último, la *Cuarta parte del Florisel de Niquea*, impresa en Salamanca por el taller de Andrés de Portanoris en 1551,¹¹⁵ nos muestra a un Feliciano de Silva maduro como escritor. En ésta, su última novela, el devenir narrativo adquiere distintos matices. De nueva cuenta el humor será la pieza esencial para el engarce de cada una de las situaciones que se narran en este texto, pero hay que destacar el uso del diálogo y de la teatralidad, aún mayor que en sus obras anteriores. Este aspecto no causa sorpresa pues a lo largo del ciclo Silva nos ha mostrado una evolución constante a la hora de novelar la historia del linaje amadisiano. Todo parece como si estuviera preparado para que al final de su vida, y ya percibido por el público y por él mismo como el ‘continuador’ del ciclo amadisiano, pueda, con todo el oficio y experiencia de escritor que tiene hasta ese momento, cerrar una de las tradiciones novelescas más importantes del siglo XVI: la materia caballeresca de *Amadís de Gaula*, dando a cada uno de los personajes participantes a lo largo de esta gran historia un cierre idóneo de acuerdo a sus propias características que influye en la memoria literaria del público.

¹¹⁴ Esta parte del *Florisel* contó con tres impresiones más: Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 1546; Sevilla, Jscome Cromberger, 1551 y Évora, Herederos de Andrés de Burgos, s.a (h. 1550).

¹¹⁵ Este libro solo contó con una edición más: Zaragoza, Pierrez de la Floresta, 1568.

2.2.1 Ruptura y transgresión del modelo narrativo caballeresco amadisiano

La principal innovación que se puede percibir de los libros de caballerías anteriores con respecto a los escritos por Feliciano de Silva, y que se convertirá en el rasgo distintivo de su prosa y sobre todo a partir del *Amadís de Grecia*, consistió en la concurrencia en un solo discurso de varios géneros literarios. Algunos de éstos retomados para sostener la narración en varios capítulos, como la ficción sentimental, y otros inaugurados con su pluma, principalmente la novela pastoril, y que, a la larga este último, se consolidaría como una nueva forma de quehacer literario. El *Amadís de Grecia* servirá de experimentación al mirobrigense debido a que aún no se define un hilo coherente entre cada una de las aventuras protagonizadas por los personajes. La constante preocupación de Feliciano de Silva por llenar espacios nos deja ver a un autor que no todavía domina del todo un procedimiento compositivo claro y coherente, pero que está preocupado en todo momento por divertir y agradar al público mediante la captación de su atención.

En el *Amadís de Grecia* se alcanzan a percibir gestos de la novela bizantina con los constantes infortunios marítimos que sufren los personajes y que desvían el camino inicial el cual han emprendido. Por tanto, este primer aspecto resultará significativo para el devenir narrativo y, sobre todo, afectará de manera singular las historias de amor que aparecen a lo largo de la novela. De igual forma, al final de la primera parte y el inicio de la segunda de este libro se alude a un procedimiento que Rodríguez de Montalvo ya había puesto en práctica en un capítulo de las *Sergas* en donde se narra el encuentro entre éste y Urganda. El diálogo entre el ente de ficción y el escritor real da pie a Feliciano de Silva para elaborar una narración bajo la forma de la ficción sentimental. En este episodio del noveno libro aparecen personajes alegóricos y se hace alusión a la heráldica simbólica de la tradición sentimental. Esta pieza que se inserta en el discurso de la novela sirve como una reflexión metanarrativa de cómo se debe de tratar un tema amoroso en los libros de caballerías. Además este episodio servirá para crear el ambiente idóneo para el desarrollo de la segunda parte del *Amadís de Grecia* en la cual se dará más peso a la temática amorosa, al contrario de como ocurrió en la primera en donde predominó lo bélico, con la resolución, o al menos eso lo parece, del conflicto amoroso del de la Espada Ardiente que se ve en un dilema al estar enamorado de dos doncellas. De ahí, que Silva recurra a la ficción sentimental que, unida a distintos motivos caballerescos, postule una nueva forma

de resolución ante el dilema por alcanzar al ser amado; resulta interesante el planteamiento desde esta perspectiva que hace del libre albedrío sobre todo al hablar de un tema recurrente como es el amoroso en este tipo de obras.

Por otra parte, la aparición de la materia pastoril en los últimos capítulos de esta obra otorga un carácter heterogéneo a la narración. Silva se servirá de este ambiente bucólico para crear nuevos conflictos narrativos, ya que la falsa identidad será la constante en este espacio pastoril. Por ejemplo, cuando Florisel se viste como pastor para alcanzar, según él, el amor de Silva:

En gran cuidado pusieron a don Florisel los amores de la hermosa Silvia, tanto, que no comía ni bebía ni en él tenía cuidado sino en qué manera podía dar fin a su desseo. Entre muchos cuidados acordó, por las palabras que Silvia avía dicho, de tomar ábito de pastor e ir cada día a la hablar y bevir en una aldea que cerca de la de Silvia estava diziendo que vivía con un alabrador y estar hasta la alañar o gastar lo que tenía [...] Y hízole que comprasse ciertas ovejas para salir con ellas para poder hablar a Silvia haziéndole unos ábitos de pastor, y así lo hizo el buen hombre, Laterel Silvestre. Lo cual, todo aparejado, don Florisel de Niquea salió con sus ovejas en forma de pastorcico la ribera arriba de Tirel donde a poca pieça topó con Silvia, la cual d'él saludada y ella d'él, ella se maravilló de ver tan hermoso y apuesto pastor (*Amadís de Grecia*, II, CXXXII, 572)

Este aspecto adquirirá un alcance mayor en las continuaciones del *Florisel de Niquea*, al hacer de éste un lugar lleno de aventuras amorosas, escenas que rayan en lo teatral por el juego de falsa identidad, por ejemplo, como pasa con Arlanda quien decide vestirse como Silvia para poder poseer carnalmente a Florisel:

Assí fueron por su camino tres días en que la princesa ningún plazer avía, siempre pensando qué forma para sus desseos tendría. Pues assí fue que una noche que muy escuro hazía, al tiempo que don Florisel y Darinel, como solían para acostar, se apartaron no pudiendo sufrir el calor grande (porque era en aquel mes en que el sol y los fuego de amor mayor lo tienen), Silvia se desnudó una ropa de seda de la forma pastoril que sobre otra traía, y así sobre la verde yerba y flores ella y las dos cormanas se hecharon a dormir cerca de un camino, y don Florisel algo aparado. Que, como se adormieron, la princesa que con poco reposo y mucho cuidado estava no durmía, vienod la ropa de Silvia y la grande escuridad de la noche, la vistió y puso sus tocas de la suerte que la pastora las traía, y muy passo, toda temblando fue para donde don Florisel estava; el cual, como con poco sosiego dormiesse, luego la sintió, y, como alçó la cabeça y la vio asentándose ella junto a él, él, sospirando fuertemente, teniéndola por Silvia, le tomo sus manos y besándola [...] tomándola entre sus braços la vesó muchas vezes, diziendo cosas de gran gozo llorando; y no contento con lo qu'el día de antes para toda su vida se contentara, la apartó llevándola en su braços donde fue cumplida la voluntad de ambos. Y tenía la entre sus braços sin podella hablar del gozo que tenía, como a los que con semejante amor gozan de lo que dessean acontece, que toda la razón se passa a la sensualidad para gozar de aquellas que mucho aman, y de la misma suerte pasó la infanta lo más de la noche hasta que les pareció hora de tornarse adonde estavan; lo cual les turó otras tres noches, porque de la misma manera dormieran en el campo

(*Florisel de Niquea (I-II)*, I, XII)

Además de que será el espacio idóneo para el juego cortesano representado por las burlas y por los episodios humorísticos como sucede en la tercera parte del *Florisel de Niquea* donde el narrador describe la situación con la finalidad de que el lector y el oyente puedan visualizar el lugar en el cual se llevará a cabo la broma:

Acabo de dos días que Daraida y su compañía partieron, una mañana porque la siesta entrava en como de una fermosa alameda que cabe un caño de agua se hazía se apearon para comer allí de lo que traían y reposar la siesta; e Daraida no tenía ni podía tener ningún plazer y menos la donzella que la llevaba; mas por alegrarla sus doncellas Galinda e Sirenda, que assí avían nombre, le pusieron la harpa en las manos y le rogaron que las tañese, que querían bailar. Y ella como muy graciosa e bien acondicionada fuesse por les dar plazer lo hizo. Y ellas comiençan a bailar con que mucho solaz a todos daban, especialmente a los dos ancianos cavalleros que Barbarán e Moncano se llamavan
(*Florisel de Niquea III*, LVI, 166)

El ambiente que se crea alrededor de Fraudador de las Ardides es idóneo para un caballero que burla constantemente a los caballeros y roba sus caballos mediante una serie de bromas en las que se destaca la música y el ambiente de fiesta; esto, gracias al espacio que permite la floresta. Así, podemos ver como Feliciano de Silva refuncionaliza el ambiente bucólico y pastoril para elaborar burlas y bromas que unos personajes realizan a otros, siempre dentro de una atmósfera festiva.

En cambio, en las dos primeras partes del *Florisel de Niquea*, la influencia de la materia troyana desatará la mayoría de los conflictos narrativos al retomar el rapto de Helena para reformular esta situación narrativa. Helena, dama protagonista de esta novela quien se llama igual que su antecedente clásico, es raptada por don Florisel, ya que se han casado secretamente. Este hecho se realiza tratando de evitar que se cumpla la promesa del padre de la dama por casarla con Lucidor, rey de Francia:

Y con esto van hasta que se juntan con sus cavalleros, las infantas [Helena y Timbria] temblando con temor de la poca costumbre que para las afrentas tenían. Y ansí se van hasta ponerse en las naos, que jamás de nadie fueron sentidas, donde con gran plazer de Darinel fueron recebidas. Y alçadas velas, con buen tiempo se parten la vía de Constantinopla, de suerte que, aunque de la flota del príncipe los sintieron hazer a la vela, no hecharon de ver en ellos y cuando fue de día ya no se podía parescer, que gran pieça ivan haziendo su camino (*Florisel de Niquea I-II*, I, LXIII, 260)

A su vez, en la *Tercera parte del Florisel de Niquea*, ahora sí, la incorporación de la novela bizantina es clara al ser telón de fondo de la separación de distintos personajes, Por

ejemplo, cuando Amadís de Grecia creyendo la muerte de Niquea decide partir en un barca, la cual llega a una isla; será en ese lugar en donde este caballero y su dama acompañante Finistea procreen a Silves de la Selva:

Y con esto se metieron en la barca, metiendo el cavallo y el palafrén, dexando tanto aver adonde la barca estava atada con que los pescadores se tuvieron por bienaventurados en averla perdido, porque la reina Leonoria avia dado assas a Finiesta. Y assí partieron donde la barca los quería llevar, y el viento era parejado para meterlos en la mar. Y de tal suerte más de quinze días fueron, en fin de los cuales, con mucho tiempo que pensaron anegarse, a una ínsula fueron arribados, donde la barca llegó de suerte que en muchas piezas fue quebrada. Y el emperador [Amadís de Grecia] e Finistea con gran peligro salieron, y el cavallo y palafrén ellos se salieron, e dieron muchas gracias a Dios por averles salvado la vida (*Florisel de Niquea III*, LXXIV)

De nuevo, la ficción sentimental aparecerá, pero ahora bajo su forma, ya que será bajo el artificio de la novela epistolar que se narren los desamores entre Monte Espín con Marfina, personajes secundarios que empiezan a sobresalir y a ponerse a la altura de los protagonistas:¹¹⁶

E assí consigo mesmo don Filisel hablaba como que hablasse con la linda marfiria. No sabiendo ni pensando remedio para hazerle saber su mal, no se osando descubrir a ninguna persona, los días passava con trabajo y las noches sin descanso, no pudiendo dormir. Y entre muchos cuidados acordó de escrevirle y que le diessen la carta finfiendo que era de cierta amiga suya que a la sazón no estava en Atenas. E assí lo hizo, que un día que Marfina con sus dueñas y doncellas solo estava, con un donzel le embió la carta

(*Florisel de Niquea III*, XCVII, 305)

Por último, lo cómico, artificio recurrente será llevado al extremo cuando una serie de personajes: enanos, pastores, caballeros, hagan de las suyas despertando la hilaridad de los otros personajes por las acciones ridículas que llegan a hacer. En la cuarta y última parte del *Florisel* será clara su postura del entretenimiento, así lo manifiesta en el apartado que dedica al lector de este texto, sobre todo pensando en un público cortesano:

Quiero que sepa el que este libro leyere, que mi intención de escrevillo, principalmente fue, para que con la dulçura de las burlas, se tome la erudición, para las veras que dellas sale: porque pocas cosas pueden acaescer, donde no se saquen d'esta obra grandes avisos en todas las virtudes, especialmente en actos de fortaleza, e de limpios e castos amores, como se permiten en las casas de los Reyes, entre las damas e cavalleros, ordenados a toda honestidad, por via de casamientos, e conversaciones, para se hazer avisados, polidos, e de buena conversación, en las cosas de palacio. Y por esta causa no seguí en el frases de escrevir, mero estilo de historiador, para hazer la historia más levantada de estilo. Y a esta causa va mezclada de algunas Bucólicas en prosa, y en verso de España, e assí mismo de sonetos y epigramas, y alguna elegía al modo de verso italiano. El que leyere siga la

¹¹⁶ Este capítulo con raigambre de la novela sentimental ocurre en los capítulos XCVII-C y CX-CXIII.

historia, e dexee, conforme a su gusto lo que más le agradare, e lo que dexare, sufralo con paciencia, en pago de los que yo trabaje, para hazer plato a tan diversos gustos, como ay en los mortales. Y pues es impossible contentar a todos con un manjar, pido por merced a los que esta obra leyeren, que cada uno resciba la parte que sirviera a su gusto y condición, y las otras dexee para los diferentes gustos del suyo. Pues cosa en esta vida tan perfecta y bien escrita puede ser, que satisfaga a la diversidad de todos los humanos entendimientos
(*Florisel de Niquea IV*, “Al lector”)

De esta manera, se puede observar la empresa que sigue Feliciano de Silva en la composición de cada uno de las novelas, siendo la última en la que manifiesta de forma clara la diversidad de géneros y de estilos que construyen su forma de novelar. Este pequeño acercamiento a cada uno de los distintos ejercicios de escritura que aparecen en las novelas de caballerías del mirobrigense nos permiten afirmar la experimentación que intentó introducir en el género para entretener, pero, sobre todo, para mostrar el ingenio que poseía al intentar reproducir o construir formas discursivas distintas y frescas en una sola narración.

2.2.2 Una nueva concepción y función del personaje de las novelas de caballerías

La nómina de los personajes que aparecen en los libros de caballerías castellanos se distingue al encontrarse regidos por las temáticas principales de este tipo de obras: lo bélico y lo amoroso, principalmente. De esta manera, y como lo señalan Lucía Megías y Sales Dasí, los entes de ficción del género caballeresco se construyen a partir de dos elementos propios que distingue a esta narrativa de otras: “el predominio de la acción y su carácter eminentemente idealista”.¹¹⁷ Este aspecto caracterizador de los personajes llevará a la crítica a señalar, en un primer acercamiento, que estas creaciones responden a un ‘modelo tipo genérico’, es decir, el desenvolvimiento de actuación de cada uno de éstos, ya sea un caballero o una dama por citar a los protagonistas de estos textos, estará dispuesto por una actitud paradigmática con la cual enfrentan cada suceso que se presenta en el devenir de la historia. Esta idea correspondería a lo señalado en segunda instancia por los dos críticos antes mencionados, pero los personajes que integran el universo de los libros de caballerías son más ricos de lo que aparentemente muestra esta mirada reduccionista, ya que éstos generarán y sostendrán en diversos capítulos la acción de la novela.

¹¹⁷ Lucía Megías y Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos*, op., cit., 2008, p. 174.

Existen otras creaturas de ficción aparentemente secundarias que robarán por algunos momentos de la narración el protagonismo de los personajes principales, todo esto ligado al desarrollo de la acción o de algún motivo que da pie para una situación en particular. Esta acción nos demuestra como el género de los libros de caballerías ha sido valorado por muchos especialistas de la materia bajo una misma lupa, desechando de entrada la idea por estudiar cada texto de manera independiente y ponerlo en relación con otros títulos, con lo cual se podría observar las semejanzas y las diferencias de una vertiente poco explorada aún por la crítica como la construcción y la función detallada de cada uno de los personajes que integran el vasto mundo de la materia caballeresca. Un catálogo que develaría los códigos a los cuales estaba acostumbrado un público, noble o no, y que podía descodificar fácilmente, ya sea para encontrar en estas creaturas de ficción valores ejemplarizantes o simplemente hallar en ellos una forma de entretenimiento pura.

El caballero y la dama, por ejemplo, representaban patrones típicos de comportamiento y que se reproducían hasta la saciedad en distintos títulos del género, en los cuales se buscaba y se pretendía hacer una reproducción de estos modales en la cotidianidad. Esta pareja de protagonistas se veía cargada de valores identificables por la sociedad que gustaba de esta literatura, con lo cual facilitaba la distinción entre unos personajes ejemplares frente a otros cuya característica principal era la ruptura de esta normatividad. La composición de diversos protagonistas y de distintos antagonistas se convirtió en uno de los ejes fundamentales para la singularización de unos personajes virtuosos, en cuyos hombros descansaban una serie de códigos caballerescos y ejemplares que buscaban una actitud de vida, frente a otros que simbolizaban el vicio y atentaban contra la naturaleza de los primeros e intentaban por todos los medios obstaculizar las obras a las cuales está destinado el caballero, por mencionar uno de los rasgos típicos de este personaje.

Pero en medio de estas dos posibilidades de actuación se encuentra otro vasto repertorio de personajes: enanos, magos, caballeros ancianos, doncellas, quienes a veces fungen como ayudantes de los caballeros y de las damas principales, mientras que otras tantas se alían con los antagonistas para ayudarlos a vencer a los protagonistas. A estos personajes secundarios regresaremos más adelante, pero por el momento sí habría que apuntar por el momento que esta clase de creaturas ficcionales cobrarán mayor relevancia y

se volverán en algunos casos fundamentales para el desarrollo de la acción durante la evolución del género, con lo que el desenvolvimiento de la trama adquirirá nuevas complicaciones y otros cauces novelescos introducidos por Feliciano de Silva. Por ahora nos ocuparemos de los personajes principales, ya que serán los primeros en tener un tratamiento distinto por Feliciano de Silva, quien busca mediante los entes ficcionales de sus obras, como bien ha sido señalado por Lucía Megías y Sales Dasí, poner frente a los ojos del público:

tipos sumamente originales que no estuvieron dotados de un profundo psicologismo (noción que era desconocida por sus mismo creadores y que frecuentemente se suele utilizar *a posteriori*), sino que venían a ilustrar los esfuerzos del autor por llevar a cabo determinadas renovaciones temáticas, con el concurso de una retórica argumental y estructural precedida por el efectismo¹¹⁸

Esta afirmación habría que matizarla en los distintos casos que se presentan a lo largo de las novelas del mirobrigense, pues si bien estos autores resaltan algunas deficiencias frente el valor psicológico que otorga Feliciano de Silva a sus personajes no debe desecharse la idea de que al final del ciclo amadisiano, cuando éste decide cerrar cada una de las historias de sus entes ficcionales da libertad a éstos para que valoren por sus propios ojos su actuación a lo largo de su vida, entre otros casos.

Los caballeros de los libros de caballerías representaban todos los atributos imaginables que buscaban la perfección del individuo. De esta manera, los caballeros se convertían en figuras extraordinarias capaces de realizar hazañas inimaginables, además de que estaban moldeados a partir de la acumulación de cualidades excepcionales. El aspecto guerrero, si bien era el eje central para la construcción de estos entes ficcionales, conforme evolucionaba el género se fueron adhiriendo otros atributos tomados de la cotidianidad. Por ejemplo, el comportamiento amoroso del cual se veían vestidos era el deseable para que los caballeros de carne y hueso actúen frente a las damas de la corte. Así, el conocimiento de la música, la poesía, el buen decir, ya que por medio de la palabra se intentaba convencer tanto a la dama como a otros cortesanos, la búsqueda de formas para entretenerse dieron pie para que el caballero ficcional evolucionara de ser un buen guerrero a desarrollarse también de manera ejemplar en la corte. En las narraciones de caballerías ya

¹¹⁸ José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, “Unas notas sobre la crueldad femenina en los libros de caballerías de Feliciano de Silva (el caso de Sidonia)”, *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), p. 309.

no sólo se presentaría como un buen guerrero o estratega militar, sino que ahora los autores le daban la capacidad de tomar actitudes que le beneficiaran en el plano carnal y amoroso, pero también destacaban el ingenio que estos poseían para lograr cada uno de sus objetivos. La figura del caballero deja de ser idealizada y se ve envuelta en bromas, incluso de carácter escatológico; es capaz de contravenir los ideales caballerescos.

Pero este cambio no sería posible sin los caballeros creados por Feliciano de Silva, si bien conservan el decoro del padre de los amadises, Amadís de Gaula, su linaje se verá afectado por la pluma del mirobrigense al presentarnos caballeros cuya principal característica radica en el erotismo y no en ser los más leales amadores, pues prefieren satisfacer sus necesidades carnales antes que un amor idealizado.¹¹⁹ Además, el caballero se nos manifiesta desde otra perspectiva, ya que constantemente el amor los engañará y creerán amar a quien no los ama y se ven desdeñados por la dama, por ejemplo, don Florisel quien se enamora, sin saberlo de Diana, quien, en realidad, es su tía. Esta dama le confiesa estar enamorada de oídas de Anastarax:

Sabed mi buen señor que la tu Silvia solo d'ella traes el cuerpo contigo, que el alma suya y coraçón en el cruel infieron del príncipe Anastarax contio muriendo vive, a quien por mal tuyo y mío, tu por encarecer tu pena me o comparaste a la fuente del lugar de Tirel, el cual no menos agua ha sacado de mis ojos, qu'el oficio que en las frescas mañanas ella tenñia para lavar mis hazes, que está ya passado a mis lágrimas en las largas noches del destierro y soledad del mi triste coraçón (*Florisel de Niquea I-II*, I, XX, fol. XXXIII r.)

Incluso habrá caballeros como Amadís de Grecia, que no pueden superar el conflicto de amar a dos damas a la vez, pues a pesar de haberse comprometido y haber tenido hijos con Niquea hay momentos en los que piensa en Lucela. Otro tipo de caballero creado por el de Ciudad Rodrigo es el caballero burlador, el cual contradice los valores caballerescos y su función radica en hacer burlas de tipo cortesanos a los protagonistas de las obras, el tan mencionado Fraudador de las Ardides, caballero que dará pie a imitación por parte de otros autores de novelas de caballerías y que posibilita el humor en distintas ocasiones a lo largo del ciclo de los floriseles. Por ejemplo, en la tercera parte del *Florisel de Niquea* este caballero burlador después de haber engañado a dos caballeros ancianos, quienes le

¹¹⁹ Sobre este tema es esencial el trabajo de José Julio Martín Romero, "Fidelidad sentimental y catarsis amorosa en el ciclo *Amadís de Gaula*", *Revista de Literatura Medieval*, XXI (2010), pp. 155-183. En este artículo Martín Romero realiza una tipología sobre el comportamiento amoroso de los caballeros del linaje de Amadís: 1) el amante perfecto y eternamente fiel, 2) el amante con vida sexual libertina (carácter de seductor) y 3) el amante fiel a una dama, mediante un amor idealizado, hasta que es sustituida por otra.

creyeron cuando les contó sobre las propiedades de una fuente que podía convertirlos otra vez en jóvenes:

Y luego de bruças en la fuente beven con las manos y las barbas y cabellos se lavan. Y a esta sazón los hombres estavan encima de sus caballos, y el cavallero les dixo:

—Dig'os, por cierto, señores cavalleros, que si fuérades halcones, que no se os fuera la presa, según avéis tomado bien el agua. Y pues yo por ancianos ons traía para dar consejo, sandez haré en llevar hombre tan moços como ahora estáis. Y quedaos Dios, que yo me voy; y, en pago de la mocedad que os dexo, quiero llevar vuestros caballos

E con esto bolvió la rienda para se ir. Y Moncano y Barbarán, muy corridos de la burla que les había hecho, dixeron:

—Bolvé acá, cavallero

Y él bolvió la rienda al cavallo e dixo:

—¿Qué es lo que queréis?

—Queremos, – dixieron ellos–, que por cortesía nos deis nuestros caballos, y basta la burla e no vaya más adelante.

—¿Y cómo?, –dixo él–, ¿no sentís que os habéis hecho moços?

—En la liviandad que emos hecho sí sentimos, –dixeron ellos–. Y, por tanto, pues la burla ha sido donosa, no passe más adelante

(*Florisel de Niquea III*, LVI, 167)

En cuanto a las damas su característica general es la de ser receptora de todas la cualidades y atributos morales-ejemplares, sobre todo si pensamos que éstas están concebidas como una especie de espejo del caballero. Culpable de la acción caballeresca que emprenda el caballero, ya que gracias al amor que éste tenga a la dama el protagonista puede realizar acciones bélicas extraordinarias. La dama constituye el complemento idealizado que representa el caballero. Esta figura para Feliciano de Silva será esencial a lo largo de sus obras, ya que construirá damas capaces de tomar sus propias decisiones, tan bellas que incluso los dioses pueden enamorarse de ellas. El protagonismo que concede el mirobrigense a las damas en sus obras establece la composición de un nuevo paradigma en cuanto a la actuación de las mujeres dentro de los libros de caballerías. La dama para este autor es capaz de conseguir sus propósitos, por ejemplo, en el aspecto amoroso el desarrollo de este personaje no se dará de forma pasiva sino activa, como regularmente ocurre en los libros de caballerías; serán precisamente ellas quienes busquen y enamoren a los caballeros. Además, las damas creadas por Feliciano son movidas por distintas pasiones: el erotismo, pues son capaces de hacerse pasar por otra dama con tal de satisfacer sus deseos carnales mediante el disfraz como el ejemplo que arriba se ha visto; la venganza, son vengativas, al verse desdeñadas por el caballero y deciden por todos los medios posibles tomar venganza ante tal actitud; el valor caballeresco, son protagonistas de aventuras a la par de los

caballeros, incluso por momentos se vuelven personajes más significativos que los propios protagonistas masculinos. Por ejemplo, en las dos primeras partes del *Florisel de Niquea* será Alastraxerea quien descienda a una cueva, prueba común en las novelas de caballerías que pasan los caballeros, para mostrar su valor y para observar mediante maravillas el conflicto bélico que los del linaje de Amadís enfrentarán.

Pero los personajes que tendrán bastante carga significativa en las obras de Feliciano de Silva serán los secundarios. El caballero anciano, quien representaba regularmente en los libros de caballerías la sabiduría y los valores caballerescos en excelencia cobrará otro sentido, por momentos, en algunas de las novelas del mirobrigense. Este personaje será utilizado de distintas maneras: será víctima de bromas pesadas por parte de caballeros burladores, como se ha visto arriba al ser presas de la burla de Fraudador de las Ardides. También representarán para buscar la risa en el público escenas ridículas en las cuales buscan el favor de las damas a pesar de su edad avanzada. Con estas acciones el caballero anciano para Feliciano de Silva sirve como personaje humorístico, aunque cuando representa al padre del linaje del ciclo, Amadís, lo representa como un caballero que guarda la compostura que lo ha regido durante sus apariciones en las continuaciones.

Por otra parte, el pastor, personaje que se convertirá en una figura idealizada en las novelas pastoriles, fue para Feliciano de Silva un ente que podía moverse entre dos planos: el idealizado y el humorístico. En cuanto al primero Silva retrata pastores, no debemos olvidar que en realidad son, en algunos casos, caballeros disfrazados de estos rústicos personajes, que le cantan al amor en un ambiente bucólico. El interés desde esta perspectiva que se intenta resaltar de este pastor es la de ofrecer al caballero otro plano de acción, es decir, y con esto debemos considerar la circunstancia temporal en la cual está componiendo sus obras el de Ciudad Rodrigo, el pastor o el disfraz de pastor ayuda para representar al caballero como un poeta, un músico que le canta al amor por el simple hecho de sentir ese sentimiento, mientras que los verdaderos pastores, si bien poseen dotes extraordinarias para tocar instrumentos y componer poesía de amor, son ridiculizados en la mayoría de sus apariciones durante la narración. El pastor, de esta manera, funcionará como el bobo que se representaba en el teatro de la época, el cual por su propia rusticidad era fácil de engañar. Así, la presencia de este personaje se volverá trascendental en la prosa de ficción que le siguió a Feliciano optando por uno de los dos caminos por él mostrados.

Uno de los personajes que mostrarán el genio de Feliciano de Silva es el enano. Este personaje bajo servirá para crear escenas totalmente humorísticas. En sus obras aparecen los enanos siervos quienes obedecen a sus amos, pero el enano que romperá el decoro de su propia naturaleza será el que le despierte mayor interés para los fines que sus textos persiguen. Por ejemplo, aparecerán enanos que pretendiendo ser caballeros andantes en cuanto a su expresión verbal intenten enamorar a las damas protagonistas. Este es el caso de Busendo, quien al apenas ver a Niquea queda prendido de su amor:

Así quedó Busendo en poder de Niquea. Ella holgava y reía con el cada día, más él estava tan encendido en su amor, que nunca partía d'ella los ojos, no hazía sino sospirar. La princesa que lo entendía, burlándose d'él muchas vezes le decía:

—Mi busendo, ¿de qué te quejas, que mucha lástima he de verte tan maltrecho?

—¡Ay, mi señora! —decía él— ¡Cómo no me tengo de quejar viendo cuánta diferencia pusieron los dioses entre vós y mí! A vós de tante hermosura y a mí de tanta fealdad, que si no fuesse por la vuestra gran bondad, el día que me viéssedes no podríades comer

[...]

Muchas vezes tomava Niquea la harpa y tañía y cantava. Busendo se la tenía de rodillas ante ella, y mientras a oía, teniendo los ojos puestos en su hermosura, todo su rostro bañava con lágrimas. Así fue que un día tanto se embebeció en contemplar a Niquea, que fuera de su sentido dio un suspiro diziendo:

—¡O, Niquea, en mal punto mis ojos miraron tu hermosura!

y como esto dixo, cayósele la hara de las manos.

Niquea y las infantas que con ella estavan rieron mucho de ver al enano tan desacordado; así passó algunos días burlando y riendo mucho

(*Amadís de Grecia*, II, XXIII, 296)

Esto nos muestra como la falta de decoro de un personaje bajo que no debería de aspirar por sus características internas y externas produce risa en los otros que lo rodean, lo cual, sin duda, produciría un efecto similar para quien lee o escucha esta escena. También aparecerán enanas que intentan mantener relaciones sexuales con los caballeros por todos los medios posibles. El enano sirve también como entretenimiento para los propios personajes, son constantes las escenas en que estos pequeños seres representen disputas ya sea verbales contra los propios caballeros o damas, aunque lo que más provoca risa es ver escenas en que dos enanos discuten y pelean en una especie de lid singular, lo cual parodia las lides singulares que los caballeros llevan a cabo:

Pues juntas todas estas señoras e príncipes cabe un hermoso estanque que en la huerta estava, començaron a ver mucho plazer con la muy hermosa niña la Fortuna, que estraño temor mostrava a la enana Ximiaca, y estando abraçada con la emperatriz, cada vez que la mirava la enana ponía las sus hermosas manos en los ojos, con temor que de vella rescibía. Y la enana estava muy corrida de lo que sobre esto Darinel y Busendo dezían; y d'esto reían mucho las infantas:

Silvia dixo a Darinel:

—Amigo Darinel, no me trates m'ças mal a mi Ximiaca, que la quiero yo ya mucho.

—Mi señora – dixo él –, yo no lo trato más de lo que Dios la trató, con que le puso trato para hazernos a todos mercaderes de reír.

—No pienso yo – dixo Ximiaca –, Darinel que tiene tú menos mercaduría d'essa que dizes en tu hermosura que vees en la mía.

—Aquí está Busendo – dixo Darinel –, que no le falta en éssa parte para quitarnos el provecho, aviendo tantos de nuestro oficio.

Busendo dixo:

—Darinel, por tu vida, que allá lo hayas con Ximiaca y no cures de burlar conmigo. No pienses que soy Mordaqueo.

Darinel se rió e dixo:

—Por cierto, Busendo yo no pienso que eres Mordaqueo, porque te falta tanto para enano gigante cuanto te sobra en disposición de no sello; y córrome yo que quien en mi señora la emperatriz tuvo los pensamientos y en su Infierno gana honra osando entrar donde no osó el más valeroso príncipe del mundo no sepa burlar en su tiempo; porque quien no sabe las burlas menos sabrá las veras.

—Por eso no quiero yo burlar – dixo Busendo –, porque en son de burlas siempre dizes malicias veras.

[...]

Y los príncipes atajaron sus burlas.

(*Florisel de Niquea III*, LXVIII, 211)

Los gestos, los movimientos del cuerpo y la aspiración por desarrollar actitudes distintas a su naturaleza recrean en la narración situaciones llenas de humor, como se vio en el caso de Busendo, en donde la descodificación de los valores caballerescos llega a su extremo por el afán de entretener a un público. Este aspecto del entretenimiento es claro en el segundo ejemplo en donde las damas y los caballeros sirven de espectadores mientras Busendo, Xiomaca y Darinel discuten, lo cual crea una escena cómica que mueve a la risa a los personajes ahí presentes.

Los personajes secundarios descritos hasta aquí serán para Feliciano de Silva, a la par de los caballeros y las damas, creaturas de ficción que merecen un protagonismo dentro de la narración. Estos entes de ficción serán los ideales que toma el mirobrigense para provocar risa en el público, ya que la clara falta de decoro entre lo que son y lo que desean ser pretende mostrar un lado cómico en la narración al mostrársenos personajes que ríen con la ocurrencia de éstos y fuera de la novela al mostrar al público particularidades que desatan lo humorístico del texto. De esta manera, los personajes como los enanos que en los primeros textos caballerescos aparecían como servidores de caballeros o de los antagonistas de éstos van adquiriendo otros caracteres en las novelas de caballerías de Feliciano de Silva, incluso intentando rivalizar en amores con los caballeros. Estos pequeños personajes

revitalizarán la narración mostrando alcances a los cuales estaban subordinados. El aprovechamiento del material caballeresco: temática, historias insertadas, personajes, espacios en donde se desarrolla la acción serán trastocados por este autor que como elementos de un laboratorio experimentó hasta crear sus propias novelas, las cuales serían imitadas. La originalidad de Feliciano de Silva no reside en crear una literatura de la nada, sino en tomar componentes de distintas tradiciones para formar una nueva novela más amplia, abarcadora e incluyente.

2.3 Feliciano de Silva, escritor de novelas de caballerías: nuevas aportaciones

2.3.1 Imbricación pastoril en el relato caballeresco

El estudio pionero sobre los rasgos pastoriles que aparecen en las novelas de Feliciano de Silva puso a la vista una serie de estrategias textuales creadas con la finalidad de complicar la historia de los caballeros protagonistas,¹²⁰ así como hacer más llamativo el relato. Este rasgo aparecerá sobre todo en cuanto a las historias amorosas de los protagonistas, ya que usarán el disfraz pastoril para acercarse a las damas de quien se enamoran, lo que nos habla del afán del mirobrigense por crear intrigas que buscan tener en todo momento atrapado al público para saber la resolución de estos problemas. Cravens resaltó cómo Feliciano de Silva echó mano de su ingenio para nutrir de nuevos personajes al universo novelesco de la materia caballeresca que hasta ese momento se venía escribiendo. La aparición de diversas criaturas de ficción gracias a la materia pastoril le permitió explorar diversos modos de expresión: 1) la creación de un pastor, Darinel, que a pesar de su rusticidad era capaz de cantar al amor y transformarse en ese ser amado, aspecto que sólo estaba guardado para personajes de estamento alto debido a la propia naturaleza del amor;¹²¹ la utilización del

¹²⁰ Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril*, op. cit.

¹²¹ No debe olvidarse que a la par de la configuración de este personaje y a la aparición de las novelas de caballerías de Feliciano de Silva, Garcilaso de la Vega comienza a constituirse como el poeta que introduce en su territorio ese estilo neoplatónico, en donde el amor constituye la base fundamental de su lírica, siendo el petrarquismo parte esencial para su desarrollo poético. Podemos hablar, entonces, de dos vertientes líricas; por un lado, tenemos la creación de Feliciano de Silva sobre la materia pastoril en un género en donde este tipo de lineamiento había pasado desapercibido, a pesar de haberse avizorado en el *Primaleón* con la figura de don Duardo, pero siendo éste un hortelano y no un pastor como tal, constituyendo el ingenio del mirobrigense una apertura genérica a los libros de caballerías en donde la figura del pastor adquirirá tintes cortesanos y humorísticos en esta prosa y, por otro lado, la idealización bucólica que se muestra en Garcilaso de la Vega, en donde la materia pastoril se utiliza como la atmósfera idónea para cantarle a la amada, una postura estilística culta que irá permeando en la constitución del cortesano de una manera más sólida de la que se cree, siendo parte esencial para sus rasgos configurativos en la realidad.

neoplatonismo para la configuración de este personaje es importante, ya que gracias a sus melodías se integrará en el género caballeresco la lírica, a manera de églogas. Este aspecto Silva se lo debe sobre todo a la lectura atenta de Juan del Encina, además del claro contacto que tuvo con poetas portugueses, quienes en ese momento comenzaban a practicar el petrarquismo como sustrato poético de sus composiciones. 2) Por otro lado, este mismo pastor se destacara por su cobardía, a semejanza de esos pastores rústicos del teatro primitivo, en donde no son capaces de descodificar una serie de signos debido a su falta intelectual. Esto resultará de gran importancia pues Darinel no será capaz de distinguir entre el amor cortesano y la enajenación que esto le producirá, convirtiéndose en motivo de risa para los demás personajes por su falta de decoro, ya que un simple pastor sería incapaz de sentir el amor hacia una doncella, además de que la cobardía por emprender empresas gloriosas y aventuras será su rasgo distintivo. Hasta aquí podemos observar dos rasgos constitutivos de este personaje, lo que evidencia el estilo de Feliciano de Silva que permeará en sus obras, encontrar un puente de unión entre dos elementos aparentemente irreconciliables, pero que gracias a su ingenio saben combinarse para conformar a uno de los personajes que vivieron en el colectivo cultural literario y que, incluso, llevarán a su imitación debido al éxito con el cual contó. 3) El espacio en el cual aparece Darinel nos muestra la amplitud significativa que comienza a darle a la floresta en los libros de caballerías gracias a Feliciano de Silva. Este espacio geográfico dejará un poco de lado la idea de lo maravilloso y de lo bélico para que de la mano del mirobrigense cobre otros sentidos: la idealización de la naturaleza, por un lado, y la conformación de un lugar proclive para la realización del humor, por otro.

Desde este punto de vista, los códigos con los cuales se configuraba un lugar común en la narrativa caballerisca comienzan a tomar otro giro. La creación de una entidad cuyo valor literario se amplía y responde a parámetros más artificiales y no constituyentes para la imagen del caballero como guerrero, sino como una figura en la cual se da gran importancia a otros elementos como el saber entretener, saber interactuar con toda clase de personajes que aparecen en su camino, así como la apertura de una visión de mundo en donde lo bélico, si bien seguirá funcionando, se verá alterado por una serie de circunstancias que obligan al caballero a utilizar su ingenio y su buena naturaleza para salir avante ante los nuevos retos que significan el pertenecer y demostrar una nueva constitución ideológica

que representaba la corte en ese momento. La creación de espacios que permiten una codificación en cuanto a la conducta particular y de acuerdo a la acción que se desarrolla ayudan a una nueva concepción de mundo, la predilección del mirobrigense por construir episodios, sobre todo a partir del *Amadís de Grecia*, en donde prevalezca el entretenimiento tanto y fuera de la narración (la relación entre relato y público comienza a estrecharse aún más) se constituye como un parteaguas para los libros de caballerías debido al doble registro del discurso novelesco con la finalidad de que el receptor comprendiera en todo momento lo ahí relatado y la historia viendo siempre una semejanza con su realidad inmediata. Una representación que basa buena parte de su ficción en lo que pasa en la corte y en los modos que se comienzan a construir bajo la idea de cortesanía. Esta ambivalencia significativa ayudará a la conformación de mundos aparentemente sintéticos y fuera de la realidad, pero que tiene que ver con ella en su variedad significativa. No es casual por ello el uso del pastor, su configuración como un amante cortesano y, a la vez, un ente de divertimento por sus ocurrencias y por la cobardía que lo distingue, así como el ambiente en el cual se desarrolla su actuación.

La lectura de Cravens, resumidos de manera sintética en estos tres puntos: el neoplatonismo y la comicidad de una figura rústica, el espacio y la nueva concepción que se crea a partir de éste para un desenvolvimiento singular del caballero de ficción, resulta esencial para acercarnos a la composición estilística de los libros de caballerías de Feliciano de Silva, ya que a partir de este trabajo se pueden resaltar varios rasgos caracterizadores de la narrativa del mirobrigense y su influencia en otros escritores tanto de este género como de los que comenzaban a escribirse y a crearse.

Este trabajo a la larga se convertiría en un semillero y amplió las posibilidades de estudio sobre las novelas de caballerías de Feliciano de Silva, además de que era la primera gran monografía sobre este autor resaltando ante todo su afán innovador y experimentador. Por ejemplo, ha dado pie a estudiar esta materia pastoril a partir de los tópicos y motivos que aparecen en los episodios con estas características, llamando la atención sobre su manipulación al convertirse en el pionero de los llamados libros de pastores. La visión de Feliciano de Silva al momento de construir el pastor y su armamento bucólico dentro de las novelas de caballerías convierte a este personaje en un ente esencial y fundamental para sus relatos, pues gracias a él se amplía la intriga desde distintas vertientes incrementando el

clímax narrativo y temático. Ante esto se abren nuevas perspectivas y enriquece el tratamiento del amor, pieza esencial para comprender el espectro creador del mirobrigense entorno a esta figura, ya sea por su capacidad de poner un estilo alto y singular a una criatura rústica como Darinel o por la desfragmentación que de este sentimiento hace al configurar a este mismo pastor como una silueta de risa y comicidad a causa de este mismo enamoramiento. A mi parecer este estudio da una nueva mirada de lo aquí planteado, pues nos abre la posibilidad de elaborar una teorización sobre el amor a partir de la mirada de Feliciano de Silva, ya no desde una postura literaria, sino desde una concepción cortesana, es decir, como un escritor que pertenece a ese espacio exclusivo del monarca es capaz de representar una idea y concepción que se tenía sobre el amor desde diversas posturas: idealizadas gracias a la imagen que se transmite mediante el comportamiento del caballero y las doncellas, innovadoras como la realizada por Darinel y ridiculizadas a la vez con este mismo personaje o por otros como los enanos que llegan a convertirse en leales amadores de una la princesa más hermosa. Una vertiente analítica que aún falta por explorar y que nos daría gran luz sobre la concepción que del amor se tenía para conformar este tipo de literatura y la visión que el receptor tenía de ello.

2.3.2 El humor: elemento distensivo del relato

A Feliciano de Silva se le conoce y se le distingue del resto de autores de libros de caballerías por hacer de sus narraciones verdaderas obras cómicas en la mayoría de los episodios de sus novelas. Este elemento resultó esencial para captar la atención de un público ávido ya no sólo por los combates guerreros protagonizados por los caballeros, sino por el simple hecho de reír por algunas de las situaciones en las que varios personajes se veían envueltos. Cabe aclarar que el contexto influyó para la creación de capítulos llenos de humor y de risa en las novelas de caballerías. Si bien en la última etapa del reinado de Fernando II de Aragón se da una apertura en cuanto a la materia humorística en este tipo de obras, sobre todo a manera de donaires cortesanos, será durante el reinado de Carlos V que esta materia despunte. No debemos olvidar, según los presupuestos cortesanos de la época, que buena parte del comportamiento del cortesano se basa en el humor, en hacer divertirse a los demás gracias al ingenio que se poseía por la naturaleza misma del estamento alto.

El humor en las novelas de caballerías de Feliciano de Silva funciona en distintos planos.¹²² Una de las principales propiedades del uso de lo cómico en el relato consiste en la ayuda que esta materia ofrece para crear un ambiente ameno y jocoso después de una situación altamente climática, ya sea un encuentro bélico de grandes magnitudes o un episodio amoroso en donde se vean reunidos los principales protagonistas. Las situaciones proclives a lo humorístico, desde esta perspectiva, realizan una suerte de descanso para el receptor que en todo momento ha estado pendiente sobre varias de las resoluciones temáticas de los personajes. Una suerte de receso que le exige otro tipo de percepción al público, ya que en episodios cómicos lo único a lo que debe atender, desde mi punto de vista, es a observar una especie de relajación del relato, en donde algunos personajes, como el enano, el pastor u otros caballeros adquieren este papel; tenemos, entonces, un espacio textual que se llena con chistes pronunciados por los personajes a modo de donaires o situaciones que mueven a la risa de los lectores, espejo de los entes de ficción, que carcajean con las ocurrencias, siempre debido a la falta de armonía entre el hacer, el ser y el decir de ciertos personajes, de lo que se aprecia en el relato.

Este valor es importante, pues resalta, y es este otro punto que distingue el humor en los libros de caballerías, la moda cortesana por hacer de su propio espacio una entidad recreativa, con lo cual hablamos de otra propiedad de la comicidad: el didactismo que ofrece esta materia para su aplicación en la vida cortesana cotidiana. Es decir, pareciera que las novelas de caballerías de Feliciano de Silva sirvieran como una suerte de manual de cortesanía, ya que sus criaturas de ficción resaltan el uso del ingenio para burlarse o engañar al otro, siempre desde un halo o naturaleza que no busca ofender a nadie, al contrario con estas simulaciones ficcionales de lo que debió suceder en la corte hispánica se pretendía establecer una armonía humorística, siempre de buen gusto. La intención, por tanto, de este tipo de episodios, a mi parecer, nos dicen más que el simple hecho de dar apertura y peso a nuevas materias para la conformación del relato caballeresco. Además, el humor en este tipo de obras conforme pasen los años y el género se convierta más exitoso se volverá un punto concurrente. Con esto me refiero a que de la comicidad se generaran situaciones diversas, ya no sólo humorísticas, sino que la confusión y el enredo provocado

¹²² Véase Marie Cort Daniels, *The function of humor in the Spanish Romances of Chivalry (1300-1551)*, Nueva York, Garland, 1992.

por la falta de comprensión de unos seres que mueven a la risa se irán complejizando incrementando el dramatismo de la historia.

Estamos ante una nueva etapa tanto literaria como contextual. El caballero guerrero se deja de lado para dar paso a otras maneras que deben regir en el ahora caballero cortesano, que si bien no deja de lado su naturaleza bélica debe ser complementada con otras virtudes. Para Alberto del Río esta postura de Feliciano de Silva responde a un cambio en cuanto a la configuración que se está haciendo de la imagen del caballero y que se puede percibir desde la circunstancia temporal; recuérdese que Carlos V tomando como base el texto del *Cortesano* de Castiglione pugna por la creación de una caballería que no sólo se dedique a lo bélico, sino que también intenta que en la cultura caballerescas exista una educación integral y que forma parte del comportamiento que estos hombres deben llevar en su vida cotidiana:

Los autores de libros de caballerías sazonan las andanzas guerreras de sus héroes con episodios en que su comportamiento curial se ofrece como paradigma de conducta para el nuevo ideal de caballero andante. Este ha debido arrinconar su espada y rodela, reservándolas de manera casi exclusiva para torneos y demás muestras espectaculares y ha debido aplicarse de manera decidida a la pluma, a la conversación y al juego de cortesanía. Signos de los nuevos tiempos¹²³

Feliciano de Silva es partícipe de esta transformación de los ideales caballerescos pero lo hace de una manera particular en sus ficciones, lo que permite singularizar sus narraciones y las cuales influirán en la composición de otros libros de caballerías. Por ejemplo, las entradas triunfales de los caballeros a la corte o a la ciudad en donde ésta se halla, las descripciones detalladas de las vestimentas, sobre todo las femeninas; estos, dos de los rasgos que caracterizaron el uso de la espectacularidad como una forma de novelar. Dentro de esta tónica y haciendo caso a las recomendaciones de Castiglione para la formación del buen cortesano los autores de libros de caballerías, en especial Feliciano de Silva quien se puede considerar como pionero en la incorporación del humor a este género, no pasan de largo el consejo sobre cómo desatar humor dentro de la corte e incorporan una serie de episodios en sus novelas en los cuales los caballeros pueden llegar a armar bromas e, incluso, protagonizarán éstas sin llegar a la ridiculización de su imagen.

¹²³ Alberto del Río Nogueiras, "Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías", en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, p. 78.

Existen dos posturas críticas encabezada por Alberto del Río quien ve en estos capítulos una clara referencia al contexto inmediato¹²⁴ y otra en la cual Sales Dasí señala a estos como una especie de aprovechamiento de los espacios vacíos que dejan las aventuras que se relatan.¹²⁵ Con respecto a la primera postura, del Río se basa en los textos de Castiglione y de Luis de Milán para estudiar los recursos literarios que utiliza Feliciano de Silva para mover a la risa, además de que estos dos autores ven en el comportamiento del cortesano al humor como algo indispensable, ya que el individuo noble para estos teóricos del siglo XVI deberán mostrar una cultura y educación amplia, entre ellas el poder desatar la risa de quienes formen parte de la corte. En cambio, para Sales Dasí, que si bien toma en cuenta la relación literatura-circunstancia temporal, se fija más en los recursos literarios que pueden potenciar el humor y la risa dentro y fuera de las novelas de Feliciano de Silva: el uso del disfraz, el equívoco por el juego de la identidad oculta, los juegos verbales, pero sobre todo en situaciones en donde el humor se marque mediante una ruptura clara, es decir, las situaciones cómicas y humorísticas de algunos episodios recurren a la ruptura de expectativas, las que, siguiendo a este crítico: “las ficticias creaturas ríen y son víctimas de cualquier burla o actúan como espectadores de aventura con un marcado talante teatral”.¹²⁶ De esta manera, la relación situación narrativa y personaje dan como resultado algo inesperado. Regularmente esta falta de linealidad con la narración se da cuando un personaje secundario intenta actuar como si fuera un personaje alto. Es claro que la ruptura del decoro desata la hilaridad tanto de los personajes como de los lectores y de los oyentes. Feliciano de Silva al percibir esto como un pretexto para causar risa satisface a su público.

Ante esto, el juego entre la belleza y la fealdad, además de los valores individuales que se proyectan de los propios personajes, juega un papel importante. Por ejemplo, resulta ridículo que un enano, Busendo, que ha sido caracterizado por el narrador como

¹²⁴ Véase Alberto del Río Nogueras, “La parodia de la materia caballerescas en ámbito cortesano (a propósito de Feliciano de Silva, la comedia *Las aventuras de Grecia* y su modelo serio, el *Don Florisel de Niquea de Montalbán*”, en A. Breguè, Carlos Mata Induráin y P. Taravacci (eds.), *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, Pamplona, EUNSA, 2013, pp. 117-126 y “Libros de caballerías y burlas cortesanas. Sobre algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y del *Clarián de Landanís*”, *Litteratura caballerescas tra Italia e Spagna (Da Orlando al Quijote)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 53-65.

¹²⁵ Para Sales Dasí el humor tiene una intención clara: “después de la narración de los actos heroicos de los caballeros, el humor tendería a amenizar la lectura o audición de unas crónicas que, de forma paulatina, se empapaban de los gustos cortesanos y ceremoniales del momento”, “El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: el camino hacia Cervantes”, *Litteratura: Teoría, Historia, Crítica*, 7 (2005), p. 117.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 122.

horripilante solicite de amor a Niquea, como se ha mencionado arriba, la cual nos ha dicho el propio narrador de la novela es tan bella que los mismos dioses pueden enamorarse de ella. Si bien este particular personaje actúa cumpliendo las normas caballerescas impuestas para solicitar los amores de la dama resulta del todo ridículo que un personaje feo, de baja estatura, piense y solicite obtener a una dama que no es ni de su clase, ni de su naturaleza.

Esta particularidad de los personajes por desatar el humor fue vista por Marie Corts Daniels.¹²⁷ Esta crítica realiza un primer estudio sobre la función del humor como uno de los ejes estructuradores de la prosa de caballerías del mirobrigense; en ésta se destaca el uso del erotismo para construir situaciones cómicas a partir del equivoco, así como la utilización del disfraz u ocultamiento de la identidad, ya que será una constante el cambio de género de los caballeros para enfrentar aventuras amorosas y que permiten la confusión en aquellos personajes que de verdad creen en su apariencia femenina; por último, Corts Daniels llama la atención sobre un personaje creado por Feliciano de Silva: Fraudador de las Ardides, caballero burlador que idea bromas y cuyos diálogos y capítulos que protagoniza, las cuales pueden parecer escenas teatrales al grado de considerarse como verdaderos entremeses mueven al lector a la risa.¹²⁸

2.3.3 El aparato espectacular como estrategia visual de la narración (un trasfondo dramático)

Las novelas de caballerías cumplirían con la función de mostrar cada una de las cosas que ocurría en ese momento en la corte, por ejemplo, con las vestimentas; de esta manera, los textos caballerescos se convertirían, por momentos, en un gran desfile de modas mostrando lo último en cuanto al vestir se refiere.¹²⁹ Feliciano de Silva será unos de los primeros autores, sino el que ve mayores posibilidades de mostrar un aparato espectacular en sus novelas, en integrar la cotidianidad de la corte en las novelas. De igual forma, el buen decir

¹²⁷ *The function of humor in the Spanish Romances of Chivalry (1300-1551)*, Nueva York, Garland, 1992.

¹²⁸ Para un acercamiento sobre el funcionamiento de este personaje resulta esencial el trabajo de Emma Herrán, “Humor y libros de caballerías o el caso de tres burladores sin piedad: El caballero Encubierto, el Fraudador de los Ardides y el Caballero Metabólico”, *El humor en todas las épocas y culturas. Actas del IX Congreso Internacional sobre el Discurso Artístico*, Oviedo, Univesidad de Oviedo, 2003 (CD-Rom), pp. 1-15.

¹²⁹ Para este tema resulta imprescindible el trabajo de Marín Pina, que si bien analiza la vestimenta en el *Palmerín de Inglaterra*, hace constantes referencias a los textos de Feliciano de Silva al ser uno de los pioneros en introducir este tipo de pasajes en sus narraciones, véase María Carmen Marín Pina, “Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano”, *Tirant*, 16 (2013), pp. 295-324.

que empezaron a mostrar los caballeros dentro de la ficción responde a lo dicho arriba. Silva pudo percibir esto y mediante su afán integrador de hacer de la novela un receptáculo de todo tipo de formas discursivas recurre a la poesía para mostrar una de las costumbres cortesanas, seguidas por la ideología carolina, en las que el caballero debe ser diestro al momento de componer versos. Ante esto Alberto del Río señala con respecto al uso de la égloga, un recurso que da a la novela una cara dramática, el intento de nuestro autor por retratar en sus textos uno de los divertimientos que se acostumbraba en la corte y era propio de la nobleza:

Con ellas [las églogas] ha dado rienda suelta a su inspiración poética vertida en el octosílabo moldeado en decimas de la tradición dramática primitiva y ha tributado un homenaje a lo eglógico en el que quedan comprendidos tanto Virgilio como los poetas cancioneriles castellanos, con el recuerdo marcado del quehacer teatral de las églogas encinianas¹³⁰

De nuevo, el influjo del espacio cortesano se traslada a la novela de caballerías del mirobrigense para dar un ambiente de nobleza. Es curioso que esta forma de cantar o de hacer poesía de los personajes no sea exclusiva de los caballeros, gracias a esta premisa de nuestro autor por la variación de los personajes y de la relevancia que para él toman los llamados secundarios, podemos presenciar como pastores cantan al amor en una atmosfera bucólica en donde el bosque adquiere connotaciones de *locus amenus* e, incluso, lleva al límite la composición de formas líricas al crear contiendas verbales entre personajes. Este rasgo de la narración debe destacarse, pues por momentos los torneos y las lides singulares, así como las batallas campales pasan a segundo término para dar cabida a otro tipo de entretenimiento tanto para los personajes dentro de la ficción como para los lectores y los oyentes de la novela. Pero veamos, por ejemplo, lo que se narra en la cuarta parte del *Florisel de Niquea*:

Y todo su tiempo passa en dulce conversación de sus doncellas, y en tañer y cantar con una harpa las tardes, con mayor fuerça de la dulçura de su voz que Orfeo pudo tener, poque si Orfeo sacó a su amiga de el infierno con su harpa, ella pone los coraçones de lso humanos en los abrasados fuegos de amor, que son de mayores llamas. Es, assí mismo, aficionada a versos y bucólicas de grandes hombres, especialmente de Teóclito, porque le parece bien la lengua griega, la cual ella muy bien sabe hablar [...] Vienen pastores componedores de bucólicas y tañedores de flautas y albogues que las cantan y representan ante la emperatriz;

¹³⁰ Alberto del Río Noguera, "Las bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías", en Begoña López Bueno (ed.), *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 108.

y ella les manda dar choças y vestidos, ervajes y ganados en que aquí se mantengan. Y muchas vezes viene de la seurte que viste a vellos representar
(*Florisel de Niquea* IV, I, XII, 352-353)

Al describirse parte de los comportamientos que se siguen en la corte de Arquisilea se puede observar su gusto por la poesía y, en especial, por la representación de éstas mediante un aparato teatral. También se puede observar como se ha desplazado lo bélico como entretenimiento, por ejemplo los torneos, para dar paso a otro que tiene una naturaleza más cortesana. La música, el canto y la teatralidad serán un componente esencial en las novelas de Feliciano de Silva.¹³¹ Por tanto, la corte como espacio novelizable adquiere otras connotaciones espectaculares por lo que ahí se realiza. Lo bélico y lo maravilloso se deja por momentos de lado para que costumbres cortesanas de la época llenen ese espacio vacío. El puro entretenimiento de quienes conforman las cortes ficticiales y de las que seguramente buscaban causar en los lectores y los oyentes una añoranza al ver sus costumbre retratadas en estos espacios de ficción constituyen un elemento que incorporó Silva en sus narraciones y que hicieron de éstas un éxito seguro literario y editorial.

El mirobrigense supo conjugar espacio, personaje y situaciones humorísticas en sus novelas de caballerías. Un ensamblaje que ha resaltado la crítica, en donde cada uno de estos elementos funciona como engranes precisos que hicieron de su obra caballeresca la más exitosa del siglo XVI. Feliciano de Silva supo construir dentro de la prosa de ficción escenas apegadas a lo dramático, que si bien no podemos hablar de un teatro dentro de la novela, si podemos mencionar el uso de la teatralidad para dar variedad a la narración, la cual pudo seguir distintas veredas genéricas para resaltar aspectos puntuales en sus novelas: caracterización de personajes por medio del espacio en donde desarrollan sus acciones, ya sea por medio de la falsa identidad, del disfraz que posibilitan el juego del equívoco, una especie de representación casi teatral que ocurre frente a los ojos de otros personajes que se saben espectadores. De esta manera, el entretenimiento se hace palpable dentro y fuera de la narración. Por otra parte, el afán por involucrar al público sobre lo que sucede en la

¹³¹ Para estos temas resulta esencial el trabajo de Alberto del Río Nogueras sobre la conformación de lo lúdico dentro de las novelas de caballerías, véase “El harpa y la chirunbela: Notas sobre el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva”, en Christoph Stroetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2001, pp. 1087-1097.

novela permite hablar de un autor que está pendiente de cada una de las impresiones que los lectores y los oyentes pueden desarrollar durante la lectura del texto. Este aspecto hace de Feliciano de Silva uno de los primeros escritores en practicar una escritura pensada para un público amplio, por lo cual cada uno de sus experimentos en la forma de novelar lo acerca, como seguramente varios autores de libros de caballerías y de otras ficciones, a la impronta de la novela moderna.

CAPÍTULO 3. EL ESPACIO DRAMÁTICO PARA LA TEATRALIZACIÓN DEL HUMOR EN LAS NOVELAS DE CABALLERÍAS DE FELICIANO DE SILVA

Una de las principales características de las novelas de caballerías de Feliciano de Silva, como se ha dicho y resaltado en el capítulo anterior, fue la creación y la composición de un discurso literario que se distinguió por su heterogeneidad, variedad y por un valor incluyente en cuanto a la utilización de artificios literarios que se encontraban a su alcance y de otros propios de los libros de caballerías previos para conseguir una formulación original en cuanto al desarrollo de la historia y de cómo se nos cuenta ésta. Esta característica no será privativa de otros escritores de este género de ficción, sobre todo durante la evolución del mismo, pero sí será quién dé inicio y otorgue mayor cohesión a esta forma de novelar tan singular compuesta por diversos estilos narrativos y por un variado repertorio de recursos textuales para hacer de las acciones llevadas a cabo por un caballero y otra serie de personajes una historia entretenida y atractiva a un público amplio y diverso. Con respecto a lo primero es clara la intención de este autor por otorgar a su prosa una forma refrescante en comparación con lo presentado temáticamente hasta ese momento en los libros de caballerías castellanos.

En la narrativa caballeresca de Feliciano de Silva se percibe una creación particular y diferente debido a la manipulación que realizó de tópicos y motivos comunes que aparecían en los libros de caballerías mostrando así un manejo singular de estos elementos para conseguir distanciarse de un tratamiento hasta ese momento convencional, sobre todo a partir de la impresión del *Amadís de Grecia* (1530).¹³² Lo anterior posibilitará un ejercicio de inclusión debido a la aparición de un conjunto de aventuras en que diferentes personajes se presentarán durante el devenir de la historia para incrementar la intriga; estos adquirirán cierto protagonismo, y, además, ayudarán a complementar las acciones realizadas por los

¹³² Para una tipología del motivo y su utilización en las novelas de caballerías véase Juan Manuel Cacho Blecua, "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías castellanos: la memoria de Román Ramírez", en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De 'Amadís' al 'Quijote')*. Poética, lectura, representación e identidad, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 27-53, María Carmen Marín Pina, "Motivos y tópicos caballerescos", en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, vol. 2, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2004, pp. 896-938, Ana Carmen Bueno Serrano, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, 4 vols., Tesis de doctorado, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007 y Karla Xiomara Luna Mariscal, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, 2013.

entes de ficción principales. Esto produciría la formación de núcleos narrativos secundarios que influirán, a veces de manera significativa, en el desarrollo del relato fundamental.

Para la creación de sus narraciones Feliciano de Silva utilizó mecanismos y estrategias poco explorados hasta ese momento por quienes habían incursionado en la escritura de novelas de caballerías. La incorporación de técnicas literarias pertenecientes a otros géneros le sirvió para resolver, fundamentalmente, el problema que implicaba la construcción y el desarrollo de una acción narrativa. Este efecto a la larga haría de este autor uno de los primeros en experimentar distintas soluciones al momento de enfrentar lo que representaba la elaboración de mundos ficcionales novedosos de una materia prima tan rica como lo era la caballería.

La estructura narrativa sobre la cual Feliciano de Silva se apoya para edificar sus ficciones, al igual que hicieran otros autores, reside en la unión de una secuencia de acciones secundarias alrededor de una principal. La narración de la novela de caballerías se nos muestra como una especie de espiral (acciones secundarias y realizadas por otros personajes no protagónicos) que por momentos tiene contacto con un plano horizontal (acción principal compuesta por los hechos protagonizados por un caballero), lo cual ayudaba a la complicación del argumento de la historia y ofrecía soluciones variadas de los conflictos que se presentaban a lo largo de ésta creando en el público una constante expectativa por la resolución final que se relataba.

Una particularidad que distinguirá a Silva del resto de los escritores de este género literario fue la manera en cómo añade a la historia principal una aventura que a su vez es seguida por otra, incluso, por momentos, nos deja la impresión como lectores modernos de no respetar una lógica secuencial del argumento por el afán constante de crear una expectativa continua y cambiante, lo que a mi parecer no le ocurriría al receptor de la época debido a la práctica de recepción que realizaban.¹³³ La importancia por enfatizar cómo nuestro autor logró presentar y configurar una secuencia de acciones ante los ojos y los oídos de un público responde a la necesidad de señalar, por una parte, la conformación y la agrupación interna del material narrativo alrededor de un punto neurálgico y según la conveniencia de la historia y, por otro lado, resaltar cómo la utilización de tópicos y de

¹³³ Véase Margit Frenk, *La voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

motivos de la tradición caballeresca eran reelaborados para causar un efecto de sorpresa en los receptores debido al tratamiento de composición a lo largo del proceso de entretejimiento de los episodios.

Pero vayamos por partes, habría que distinguir a la aventura como el principal generador de la acción del relato de un libro de caballerías, sobre todo a la que guarda implicaciones bélicas, ya que ésta servirá como eje vertebral para la construcción de varios de los capítulos del género. Este elemento funcionará como una especie de motor de la historia, aunque por momentos se injerirá con episodios amorosos, otros maravillosos y en algunas situaciones se dará cabida a lo humorístico, lo cual nos habla de la apertura temática que comienza a aparecer con este tipo de obras donde todo tiene cabida sin atentar en contra de la cohesión y de la coherencia de la historia principal. Con esto último, me refiero al incrustamiento temático que puede aparecer en un solo episodio, sobre todo en cuanto al aspecto cómico, el cual se convertirá en uno de los principales componentes narrativos a los que Feliciano de Silva decide dar protagonismo para impulsar una acción en el relato, haciendo de esta premisa una de las bases estructurales de composición y resortes de la narración.

Para Silva un episodio desde esta perspectiva ya no se edificaría mediante un marco temático único; al contrario, para su elaboración confluirían una variedad asuntos destinados al pleno desarrollo de la historia y de las aventuras que emprende el caballero para erigirse como el más valeroso dentro del campo de batalla y el más amador. Por tanto, identificar a la materia humorística como un núcleo narrativo que ayudó para el ensamblaje de varios episodios de la novelas de caballerías de Feliciano de Silva nos permite dar cuenta sobre algunas de las técnicas literarias que utilizó para edificar una disposición del texto original y llamativa para un diverso tipo de público, creando, así, un principio dinámico en la narración que permite hacer más atractivo el relato. Una apuesta narrativa que resalta el ingenio de este autor por hilvanar desde distintas aristas temáticas cada una de las aventuras presentes en la novela.¹³⁴

¹³⁴ A pesar del incremento en los últimos años de estudios sobre las novelas de caballerías de Feliciano de Silva aún hace falta un análisis pormenorizado de la estructura narrativa y la técnica empleada para la composición de estas obras, lo que, sin duda, ayudaría a comprender mejor el estilo experimental que tanto ha llamado la atención de la crítica.

La aventura será el principal móvil para el desarrollo de la acción de la novela de caballerías. Marín Pina señala a ésta como “la unidad básica del relato caballeresco y de su capacidad combinatoria depende, en buena medida, la trama novelesca”.¹³⁵ De ahí que lo bélico se constituya como la principal materia para originar una aventura, ya que, siguiendo la propuesta de Cacho Blecua, ésta “se caracteriza por ser un suceso singular, problemático, en el que el caballero demuestra la legitimidad de sus funciones y con desenlace conocido”.¹³⁶ Lo bélico, entonces, constituirá el cimiento sobre la cual se configura la historia del personaje protagonista, pues cada una de las acciones emprendidas por el caballero y de las victorias que obtenga en batalla, lides singulares o campales, ayudarán a construir una identidad basada en el honor y en la honra, lo que permite a este personaje acceder a un nombre que lo particularizará dentro del universo de la caballería andante. Este hecho le abrirá las puertas para introducirse y para pertenecer a una afamada corte en la cual se encontrará con una doncella por quien debe realizar una serie de hechos sobresalientes (bélicos y maravillosos) para hacerse merecedor de su amor.¹³⁷

La aventura y los continuos viajes de los personajes mostrarán diversos espacios en los cuales se desarrollará la acción,¹³⁸ con esto no me refiero solamente a la geografía que aparece en este tipo de obras: las islas, los bosques o los palacios, y que forman parte del itinerario caballeresco por el cual interactúa el protagonista, sino, más bien, se intenta llamar la atención sobre la manera en que Feliciano de Silva, sumado a esto, dispone el argumento, la temática, lo que realizarán los personajes, entre otros elementos. Para este autor cada uno de los componentes que arrojan la aventura adquiere gran importancia concediéndole un peso específico tanto en la composición como en la recepción de la

¹³⁵ “La aventura de Finea y Tarnaes como relato digresivo del *Primaleón*”, en Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (coords.), *Formas breves del relato*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, p. 106.

¹³⁶ “Introducción”, *op. cit.*, p. 110.

¹³⁷ Por momentos, en la narración estos sucesos construidos alrededor de la búsqueda de aventuras darán pie a episodios maravillosos, en los cuales el caballero será el único capaz de salir adelante de ordalías a las cuales estaba destinado, también será el encargado de liberar a otros personajes que se hayan prisioneros bajo alguna invención mágica.

¹³⁸ Nos referimos a las distintas veces que un caballero abandona un lugar para emprender un viaje para algunos de los lugares que ha sabido son propicias para alguna aventura, aunque este itinerario regularmente no ocurre de manera lineal, pues con frecuencia, por algún motivo climático, este personaje será llevado a otra parte que no corresponde con el espacio originalmente ideado por él mismo. Algunos críticos denominan a esta acción: principio de errancia, para este concepto y su efectividad compositiva para los libros de caballerías castellanos véase José Julio Martín Romero, “Estructura narrativa”, *Entre el Renacimiento y el Barroco. Pedro de la sierra y su obra*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 213-254 y Frida Weber de Kurtl, “Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*”, *Revista de Literaturas Modernas*, 5 (1996), pp. 29-54.

novela por las implicaciones significativas que contiene. La adecuación de la acción narrativa cobrará una importancia sustancial para crear un efecto de sorpresa y de expectativa que se procura producir en el receptor sobre el devenir narrativo del relato, haciendo de innumerables situaciones comunes de este tipo de literatura una apuesta original y novedosa.¹³⁹

Por lo anterior, y siguiendo con lo propuesto por Sales Dasí, quien llama la atención por la manera en que Feliciano de Silva decide llenar a lo que denomina los “tiempos vacíos” de la narración entre aventura y aventura,¹⁴⁰ el humor se convertirá en una de las piezas claves para que este autor pudiera enlazar un episodio de carácter bélico con otra de naturaleza maravillosa: “después de la narración de los actos heroicos de los caballeros, el humor tendería a amenizar la lectura o audición de unas crónicas que, de forma paulatina, se empapaban de los gustos cortesanos y ceremoniales del momento.”¹⁴¹ De esta manera, la aparente ruptura de la narración entre una aventura emprendida por el caballero principal o por otros con otra, ya sea que tenga el mismo protagonista o no, será enlazada por este tipo de artificio literario en donde sin alejarse de la trama original se ofrezca al lector y al oyente una suerte de descanso de lo contado hasta ese momento; una especie de espacio narrativo aparentemente vacío por una supuesta falta de acción, pero que a la larga se volverá en pieza clave para el desarrollo de un ejercicio de composición que poco a poco cobrará relevancia, tanto que adquirirán un grado de independencia mayor constituyendo episodios completos que imitan la realidad lúdica y festiva de quienes leían este tipo de obras. Estas situaciones se conformarían en su mayoría por sucesos maravillosos que adquieren un carácter espectacular a semejanza de un espectáculo casi teatral. A esto hay que añadir que una de las estrategias preferidas por Feliciano de Silva para la composición de estos “tiempos vacíos” del relato consiste en particularizar la acción mediante una

¹³⁹ La corte, el castillo, el bosque o la floresta, el mar y la isla serán los lugares en los cuales los caballeros y demás personajes interactúan, además de que éstos son altamente conocidos por los receptores quienes no tendrán ninguna dificultad en imaginar las acciones sucedidas en cada uno de estos marcos espaciales. Véase José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, “La geografía novelesca”, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2008, pp. 219-240.

¹⁴⁰ Con tiempo vacío Sales Dasí se refiere al espacio de distensión que existe entre una aventura bélica y otra en donde se encuentra el principal clímax de este tipo de relatos, al igual que los maravillosos y los amorosos. Este tipo de estrategia textual y narrativa anuncia la preferencia por Feliciano de Silva de otorgar a sus novelas de “una voluntad de fabular que únicamente invita a la diversión y al pasatiempo”, “Ver y mirar en los libros de caballerías”, *Thesaurus*, 1 (1999), p. 3.

¹⁴¹ “El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: el camino hacia Cervantes”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7 (2005), p. 121.

disposición dramática, pero ésta no será privativa o excluyente para construir otros episodios con otro tipo de temática que sirven de base para la edificación del relato de caballerías.

La acción dispuesta desde esta técnica discursiva: una teatralización de la narración, apuesta por afianzar elementos y mecanismos propios del teatro en el relato. El desarrollo de un espacio idóneo para la puesta en práctica de una suerte de escenificación, de una situación en particular o de un episodio completo, se convertirá en una de las aportaciones que este escritor hará al género de los libros de caballerías, con lo cual no se basará solamente en la utilización de un narrador omnisciente para la presentación de la acción, pues intentaba ofrecer, mediante esta forma narrativa, una visualización total y en tiempo inmediato de lo que ocurre en la novela y no relatando desde una sola perspectiva.¹⁴²

Para ello, Feliciano de Silva utilizó un elemento esencial: la marca espectacular, pensando en este concepto desde una perspectiva teatral, ya que ofreció como resultado a su discurso narrativo una percepción distinta de la acción relatada, pues, como señala Walde Moheno en su estudio sobre las implicaciones dramáticas que posibilitaba el uso de elementos retóricos en algunos pasajes del *Amadís de Gaula*, se puede originar una teatralización del relato, aspecto que quizá llamó la atención de Feliciano de Silva:

otorgan al receptor de que escucha y observa a los personajes que se desenvuelven en un ambiente determinado. Para causar esta impresión de sucesos que se representan frente a nosotros, mediante hypotyposis, se aplican recursos como la determinación 'escenográfica', con marcas de espacio y objetos, la especificación de desplazamientos y otros movimientos 'escénicos', la descripción del físico, los gestos y la indumentaria de los personajes, más el oportuno empleo del discurso directo¹⁴³

La intención de esta estratagema textual consistía en lograr hacer partícipe al público que leía y que escuchaba el texto de una manera en la que pudiera imaginar cada uno los pormenores presentados en la narración, con lo cual los lectores y los oyentes de la época

¹⁴² Para Sales Dasí el narrador de los libros de caballerías castellanos se distingue por ser un testigo pragmático o un testigo totalitario, constituido principalmente por el apoyo de varios recursos de la materia cronística, pero por momentos dejará su visión para dar paso a que los personajes por medio de su voz nos cuenten sus impresiones: "Cuando alguien mira y, valga la redundancia, admira el universo caballeresco, se suscitan en él una serie de reacciones, tales como el deslumbramiento, el espanto o la simple adoración, a partir de los cuales queda de relieve esa majestuosa presencia del protagonista. Utilizando los verbos mirar o ver el narrador describe la realidad a través de sus propias criaturas", "Ver y mirar", *op. cit.*, pp. 6-7.

¹⁴³ "Representación retórica de la emoción (Capítulo xx, *Amadís de Gaula*)", en Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *Amadís y sus libros: 500 años*, México, El Colegio de México, 2009, p. 95.

asumirían el papel de espectadores gracias a la apropiación que hacen los personajes de la acción; estos ya no dependen del narrador y de lo que nos dice acerca de ellos para el desarrollo de ésta, incluso, la figura narrativa puede convertirse en otro observador más de lo sucedido o abandonar la escena. La concepción del texto y su consecuente difusión desde esta postura narrativa consistía en ofrecer al público ‘de manera inmediata’ un devenir narrativo, como si la ficción de la novela realmente sucediera frente a sus ojos.¹⁴⁴

Pero ¿de dónde adquiere Feliciano de Silva esta técnica narrativa para dotar a su ficción de un halo escenificable?, ¿cuáles son los mecanismos dramáticos por él utilizados para pasar de una acción narrativa a una suerte de escena? Este par de preguntas y otras que surgen como posibles interpretaciones sobre este mecanismo dramático de la prosa caballeresca de Silva tratarán de responderse a lo largo de este capítulo. Por ello, en él se resaltará cómo la acción presentada en las novelas de caballerías adquiere un nuevo matiz gracias al ingenio de este escritor, quien decidió plantear desde otra perspectiva el devenir del relato; si bien en esta investigación sólo se analizarán los episodios humorísticos no debe creerse que esta estrategia de composición se reserva para esta materia, ya que será también en los episodios bélicos, amorosos y maravillosos donde se despliegan elementos propicios para una suerte de escenificación, además de que éstos ayudaron a configurar una ‘puesta en escena’ de episodios cuya naturaleza responde a otra temática.¹⁴⁵

Cabe resaltar que Feliciano de Silva, pendiente en todo momento de lo que pasa a su alrededor, supo absorber y trasladar lo espectacular cotidiano a sus novelas; con esto me refiero a los espectáculos realizados tanto en el ámbito cortesano (piezas compuestas

¹⁴⁴ Walde Moheno menciona cómo la utilización de la *energeia* puede producir este efecto: “en cuanto a exposición detallada de algo como si ocurriese frente a nuestros ojos, posibilita la dramatización” (*Ibid.*, p. 97). Además de que esto facilitaría la identificación del receptor con lo ahí representado, al convertirse el público en un conjunto de espectadores que observan sus propias experiencias en la propia ficción.

¹⁴⁵ Pensemos, por ejemplo, que durante los torneos celebrados por una ocasión en particular existe un conjunto de espectadores quienes asisten a una representación de batalla o la aparición de un personaje después de una cena o comida en la corte, lo cual da pie para que todos los personajes ahí presentes observen como el caballero puede resolver algún encantamiento o un hecho extraordinario. Véase Francisco J. Flores Arroyuelo quien ve en los torneos que servían como ejercicio militar para los caballeros reales una especie de espectáculo que cobrará un talante teatral, en donde, incluso, se construyeron edificaciones especiales para que todos los integrantes de una comunidad y de diversos estamentos fueran partícipes de tal hecho: “Todo ello [vestimenta, público, caballeros (actores), edificaciones especiales] condujo a que tanto las jutas como los torneos se fuesen convirtiendo en actos ceremoniosos y cortesanos, puramente festivos”, “El torneo caballeresco: De la preparación militar a la fiesta y representación teatral”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 2, Granada, Universidad de Granada, t. 2, p. 269.

expresamente para su escenificación en los salones de algún palacio)¹⁴⁶ como en la producción y representación teatral del círculo dramático salmantino, pareciendo cada vez más certera la opinión de que era muy allegado a éste como lector y como espectador, siendo Juan del Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro los principales exponentes. Además, y sumado a esto último, aspecto que no debe pasar por alto, los sucesos festivos de la época: entradas triunfales de los reyes a distintas ciudades, los torneos, los pasos de armas, coronaciones reales, en fin, sucesos con connotaciones festivas y públicas cargadas de un lenguaje simbólico, de los cuales eran fácilmente adaptables para su traslado al relato de caballerías o, por lo menos, eran tomados como base para el desarrollo de algunas de las acciones que presentaban una carga espectacular¹⁴⁷ y, en consecuencia, lograban ser descodificables por quienes asistían a observarlos en vivo y por quienes formaban parte de este tipo de espectáculos.¹⁴⁸

Pero, para lo que aquí importa, si bien se tomará a lo largo de esta investigación algunos de los elementos citados anteriormente, me situaré en episodios de libros de caballerías anteriores para ofrecer una primera idea sobre cómo la narrativa fue sometida a un proceso de teatralización que podría denominarse primitiva y de cómo Feliciano de Silva supo apropiarse de algunas de las técnicas teatrales presentes en el inicio de este

¹⁴⁶ Por ejemplo los momos, un ritual cortesano festivo de representación y que es definido por Pérez Priego como “un espectáculo diverso, en cuyo nombre se aludía tanto a las personas que en él intervenían como a la propia fiesta y representación”, “Introducción”, *Teatro medieval*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 31. Debe recordarse como la reina Isabel, aún infanta, participó en uno de ellos para agasajar a su hermano quien cumplía la mayoría de edad o, más elaborado, el momo de Moner, en donde la conjugación entre escenario, personajes, vestuario dan muestras de la gran complicación dramática que se van viendo involucrada en este tipo de manifestaciones de representación.

¹⁴⁷ Por citar un ejemplo de la materia caballerescas el anónimo *Polindo* impreso en 1526 hace una referencia ficcional de la boda entre Carlos V e Isabel sucedida meses antes de la aparición del texto, en donde se describe la entrada triunfal de los padres del protagonista. La carga simbólica de ello era, sin duda, fácilmente descodificable para el público de la época, por un lado, identificarían a Panciano y Polinira como una representación de los monarcas reales, y, por otro lado, comenzaría a gestarse la idea de un sucesor digno de los hechos realizados por su padre. Para la relación entre realidad y la ficción de las novelas de caballerías es esencial el artículo de Alberto del Río Nogueras, “Semblanzas caballerescas del emperador Carlos V”, en Mercedes Serrano Marqués (coord.), *La imagen triunfal del emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 63-396. Del mismo autor y en el apartado de la bibliografía pueden encontrarse otros estudios que realiza sobre las entradas triunfales reales como las que aparecen en los libros de caballerías castellanos.

¹⁴⁸ Ante esto Pérez Priego señala la necesidad de hacer más amplio el concepto de teatralidad, ya que el teatro o lo parateatral en la Edad Media y a comienzo del Renacimiento, si bien no estuvo representada por obras dramáticas y su representación, sí que estuvieron presentes en otras manifestaciones con carga altamente espectacular: “trata de abarcar tanto lo literario, los puros textos dramáticos, como lo propiamente espectacular, las distintas ceremonias, espectáculos y juegos que son portadores de algún índice de teatralidad y de los elementos que tenemos noticia a través de documentación diversa” (*op. cit.*, p. 13)

género, añadiendo de su propia cosecha, para llevarlo a otro nivel de ficcionalidad: episodios con marcas de escenificación.¹⁴⁹ Este autor pudo percibir las amplias posibilidades que ofrecía una dramatización, sobre todo en los episodios que buscaban apelar al ánimo del público como lo humorístico.¹⁵⁰ Razón por lo cual se da mayor importancia a la creación de un espacio singular tanto para la cohesión como para la concordancia que se supone debe existir entre lo verbalizado por los personajes y el movimiento que éstos realizan para apoyar su discurso. La presencia del humor en las novelas de caballerías y el incremento de éste como materia novelable responden a una nueva configuración del caballero de ficción, representación del que desarrollaba una función en el quehacer cotidiano de la España del siglo XVI, ahora más apegado a la corte como se verá a su debido tiempo.¹⁵¹

3.1 Origen y proyección de una narrativa de caballerías teatralizada: presencia de lo dramático en las novelas de Feliciano de Silva

En el capítulo LVI del *Amadís de Gaula* se nos relata la manera en que entra un curioso personaje a la corte del rey Lisuarte:

Pues estando el Rey un día en su palacio hablando con sus cavalleros, entró por la puerta un escudero viejo y con él otros dos escuderos vestidos todos tres de un paño, y venía tresquilado, [y] las orejas parecían grandes y los cabellos blancos. Él se fue al Rey, y fíncando los inojos ante él, le saludó en lenguaje griego, donde era natural, y díxole:

—Señor, la gran fama que por el mundo corre de los cavalleros y dueñas y doncella de vuestra corte me dio causa de esta venida por ver si entre ellos y ellas hallaré lo que ha sesenta años que busco por todas partes del mundo, sin que de mi gran trabajo ningún fruto alcançasse. Y si tú, noble Rey, tienes por bien que aquí una prueba se haga, que no será de tu daño ni mengua, dezírtela he.

Los cavalleros, con sabor de ver qué sería, rogaron muy ahincadamente al Rey que jelo otorgasse, y él, que, assí como ellos, gana lo havía, tóvolo por bien. Estonces el escudero viejo tomó en sus manos una arqueta de jaspe tan larga como tres codos y un palmo de anchura, y las tablas había pegadas con chapas de oro, y abriéndola sacó della una spada la más estraña que nunca se vio, que la vaina della era de dos tablas verdes como color de esmeralda, y eran de hueso tan claras que el fierro de la spada se parecía dentro, mas no tal como el de las otras, que la media se mostrava tan clara y limpia que lo más ser no podía, y

¹⁴⁹ Con lo cual no resulta extraño que Feliciano de Silva sea el autor de libros de caballerías castellanos preferido por los dramaturgos de la comedia áurea, las cuales llevaran a escena varios de los episodios de sus novelas. Véase el excelente estudio de Claudia Demattè, *Repertorio bibliografico estudio interpretativ del teatro cavalleresco spagnolo del sec XVII*, Trento, Università degli Studi Trento, 2005.

¹⁵⁰ De igual manera se podrían analizar los episodios maravillosos y amorosos, los cuales por su propia concepción ficcional contienen varias marcas espectaculares.

¹⁵¹ Para Sales Dasí el diálogo de los personajes ayuda a “la total identificación de los actantes con la sociedad a la que pertenece y que mitifican como espectadores de quiméricas experiencias”, “Ver y mirar”, *op., cit.*, p. 7.

la otra meitad tan ardiente y bermeja como un fuego. El guarnimiento della y la cinta en que andava todo era del mismo hueso de la vaina, hecha en muchos pedaços juntados con tornillos de oro, de guisa que muy bien, como otra cinta, se podía ceñir. El escudero le echo a su cuello y sacó de la arqueta un tocado de unas muy fermosas flores, la meitad tan hermosas y verdes y de tan biva color como si estonces del nascimiento dellas se cortaran, y la otra media de flores tan secas que no parecía sino que llegando a ellas se habían [de] desfazer (II, LXVI, 795-796)

Este personaje no es otro sino Macandón, escudero viejo y de fisonomía risible, aspecto sobre el cual no insistiré en este momento, pero que retomaré en el apartado siguiente, sólo quiero mencionar la permeabilidad de la materia humorística en episodios cargados de espectacularidad debido al ambiente festivo que comienzan a tener algunas pruebas de índole maravillosa como la que aparece en este episodio del *Amadís*.¹⁵² Este escudero senil ha viajado durante setenta años por varias cortes tratando de encontrar al caballero que pueda desenvainar una espada con propiedades extraordinarias y a la doncella que sea digna de portar un tocado que florece al probárselo, señalándola como la mujer más leal en amores. El objetivo de Macandón por encontrar al caballero y a la doncella elegidos para la realización de tal proeza no es otra más que la de ser investido caballero por ambos, pues la orden de caballería es un requisito indispensable para que pueda gobernar su tierra, de la cual lleva bastante tiempo fuera intentado encontrar por diversos lugares a quien pueda solucionar tal encrucijada.

Gracias a esta ordalía de carácter maravilloso-amoroso Amadís, quien hasta ese momento sigue siendo Beltenebrós, y Oriana podrán erigirse nuevamente como el ejemplo de los amadores, esto si tomamos en cuenta que en capítulos anteriores y debido a los celos de la doncella el valor amoroso de ambos personajes ha sido puesto en duda ante los ojos del propio caballero y del receptor, por lo cual con la realización de esta prueba quedarían bien librados.¹⁵³ Para ello, Beltenebros encuentra la mejor manera para que él y Oriana puedan presentarse en la corte del rey Lisuarte, sin que sean reconocidos por quienes se encuentran en ese lugar y no evidenciar su amor en público.

¹⁵² Véase Francesc Massip Boet, “El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del Renacimiento”, *Babel. Littératures Plurielles*, 25 (2012), s.p. [<http://babel.revues.org/2077>]

¹⁵³ Esto es manifestado por el propio Beltenebros [Amadís]: “Señora [le dice a Oriana], lo que yo pensava es que ganando vos y yo aquellas dos joyas nuestros coraçones quedarían para siempre en gran folgança, seyendo dellos apartadas todas las dudas de que tan atormentados han sido” (II, LXVI, 799).

Pero vayamos por partes, la aparición de Macandón, resulta significativa y creará una ambientación ideal para el desarrollo del episodio, al ser uno de los primeros rasgos o claves espectaculares que nos permiten hablar y afirmar la presencia de una teatralización del episodio, la cual cobrará relevancia al adquirir un sentido de escenificación. Estas marcas nos permiten hablar de una teatralidad a lo largo y, por qué no decirlo también, ancho de estos dos capítulos que engloban esta situación (LVI-LVII). Si bien la advertencia que hace el narrador sobre la posición inicial de la escena no adquiere aún el tono formulístico de obras posteriores,¹⁵⁴ sí resalta cómo este personaje irrumpe en la sala, mientras el rey y varios de los integrantes de su corte conversan tranquilamente, interrumpiendo la charla y llamando su atención por la forma en la que el escudero anciano y su compañía entran en ese lugar:¹⁵⁵

Pues estando el Rey un día en su palacio hablando con sus cavalleros, entró por la puerta un escudero viejo y con él otros dos escuderos vestidos todos tres de un paño, y venía tresquilado, [y] las orejas parecían grandes y los cabellos blancos. Él se fue al Rey, y fincando los inojos ante él, le saludó en lenguaje griego.

La mirada integradora del narrador, y de la cual nos hace partícipes de la acción, resalta la irrupción de esta comitiva y se detiene para señalarnos la forma tan curiosa de su entrada al espacio cortesano: en primer lugar, las características particulares del viejo de quien se nos dice, lo que ayuda a su visualización y recreación en la imaginación del receptor, viste como escudero, lo que ya nos habla de su comportamiento, pues los lectores y lo oyentes de la época podían asimilar un modo de conducta determinado y gestual del anciano con tan sólo la mención de la palabra (escudero); también se puntualiza sobre el contraste que se produce entre las canas y su vestimenta, lo cual rompe con el decoro que se

¹⁵⁴ Me refiero a ese tan mencionado “y alçadas las tablas”, lo que da pie a la entrada de seres curiosos que buscan poner a prueba al caballero protagonista en muchos títulos, con lo cual nos ubicamos en un ambiente plenamente cortesano tanto por el espacio como por los desplazamientos, gestos y actitudes de todos los personajes que se encuentran en ese lugar. Es decir, estas pruebas comienzan a desplazar su valor guerrero para dar cabida a uno nuevo: el espectáculo cortesano, por eso la necesidad narrativa de que esto ocurra después de una reunión entre el rey y los integrantes de su corte, sin importar el motivo que los ha llevado ahí. Véase Ana Bognolo, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizione Ets, 1997.

¹⁵⁵ En consonancia con la nota anterior y con la ubicación de este pasaje, que aparece inmediatamente después de la victoria de Beltenebros sobre dos gigantes, Famongomadán y su hijo, podemos afirmar la doble función de la prueba: la afirmación amorosa entre Amadís y Oriana al instituirse como los más leales amadores y la función de entretenimiento cortesano que se desarrolla también, de ahí el nada casual papel humorístico que representa Macandón en dicho episodio, además de los donaires cortesanos de los cuales es presa por parte de los otros personajes que se encuentran en la corte.

supone debería guardar este personaje conforme a su edad y, en segundo lugar, se hace énfasis en el tipo de lengua que posee, la griega, aspecto que nos avisa sobre la relación entre palabra y acción (gesto) del personaje, ya que el saludo que hace ante Lisuarte seguramente estaría acompañado por alguna manifestación corporal de índole cortesana como apoyo de lo verbal. Esto último una particularidad que no debe pasar inadvertida, y sin duda no lo fue durante la época, pues ayudaría a la suerte de realización ‘escénica’ del episodio en la imaginación del receptor.

La caracterización de Macandón avisa sobre la naturaleza lúdica que posee el episodio de entretenimiento cortesano, pues como se verá en la segunda parte de éste dicho personaje adquirirá un papel esencial para el desarrollo de la prueba, una especie de maestro de ceremonias, un guía que sirve al receptor tanto ficcional como al público lector u oyente para introducirse y observar cada una de las acciones realizadas por los personajes que intentan resolver dicha ordalía hasta el término de ésta con la intervención de Beltenebros y Oriana. Entendiendo aquí como receptor ficcional a aquellos entes que se quedan estáticos, pero de los cuales se sabe su presencia y que funcionan como meros espectadores de lo que sucede,¹⁵⁶ mientras que el público (lector y oyente), el receptor mayor, se convertirá en un observador totalizador por la posición que guarda con respecto al todo que sucede dentro de la ficción. Los lectores ocuparán una posición privilegiada al percibir cada una de las acciones realizadas en dicho episodio: la acción efectuada por los personajes activos, quienes podríamos decir actúan para dar movimiento a la acción narrativa y por los personajes estáticos, quienes solo observan lo que hacen los anteriores.¹⁵⁷ De ahí la importancia de Macandón por su fisonomía y por la peculiar manera de hablar, lo que implica una estrecha relación para la conformación de una plasticidad visual entre la palabra y las características de actuación de este personaje, potenciando, de esta manera, el valor teatralizado del relato.

¹⁵⁶ Sales Dasí ha advertido sobre la función del público dentro de las novelas de caballerías como una entidad receptora: “El pueblo [esos personajes que solo observan y no participan activamente en el desenvolvimiento de la acción] se apiña entonces para celebrar la llegada de algún personaje singular [se refiere a las entradas triunfales de algún caballero o personajes de la realeza], corroborando con la mirada su unánime opinión sobre la excepcionalidad de los caballeros, damas o engendros que destilan antes sus ojos”, “Ver y mirar”, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵⁷ “Conforme evoluciona el género, la misma criaturas ficticias toman conciencia del poder y de las posibilidades de la mira y voluntariamente actúan para ser observados” (*Ibid.*, p. 31).

Antes de analizar cómo se configura el episodio de la espada y el tocado con mecanismos textuales propios del teatro que nos hablan de una escenificación narrativa, vale la pena rescatar también la forma en la cual se nos relata el ambiente y la actividad que realizaba Beltenebros y Oriana al momento de enterarse sobre la prueba y la forma en la cual el primero ha decidido cómo podrían presentarse en la corte sin ser reconocidos. El ardid se formará por un fingimiento de identidad, lo que ya nos hablaría de una atmósfera cortesana, elemento esencial y del cual se impregnará todo el episodio debido a las nuevas connotaciones que el caballero guerrero comenzaba a adquirir de acuerdo a un estamento que se regía por una serie de reglas de comportamiento dentro de un espacio meramente cortesano, dejando un poco de lado la espada, hablando en un sentido amplio, para utilizar ahora como arma el ingenio y la palabra; aspecto que se hará más patente conforme avance el siglo XVI a la par de la aparición de una gran variedad de este tipo de narraciones y la consecuente multiplicación de los títulos del género:

Gandalín, que a la sazón en la corte era y oído todo esto que el escudero dixo y lo que el Rey respondió, cabalgando en su cavallo se fue a Miraflores, y con achaque de ver a Mabilia entró en el patín de los hermosos árboles, donde jugando al axedrés halló Beltenebros con Oriana [...] Entonces les contó todo lo de la espada y tocado de las flores, y la razón por que el escudero viejo lo traía; y cómo el Rey le había otorgado que se faría la prueba dello, así como sus se vos ha dicho. Oído esto por Beltenebros, baxó la cabeça y fue puesto en un pensar, de tal guisa que en ál no mirava, que, al parecer de Oriana y Mabilia y Gandalín, todas las cosas del mundo faltavan. Y assí estovo por una pieça, tanto que Mabilia y Gandalín se salieron fuera. Y como él acordó, preguntóle Oriana qué causara aquel su tan gran pensamiento (II, LXVI, 799)

La descripción sobre cada uno de los pormenores nos ayuda a visualizar a un Gandalín que aparece con paso apresurado y con un gesto de impaciencia por la manera en cómo se nos indica entra al lugar en donde se encuentran Beltenebros y Oriana, los cuales a su vez están realizando otra actividad: el juego de ajedrez.¹⁵⁸ Esta interacción entre los personajes es importante debido a la naturaleza teatral que adquiere esta escena, que si bien toda la acción en esta cita es contada por el narrador los indicios que nos ofrece sobre los movimientos, gestos e interacción entre los personajes nos hablan de un texto cargado con marcas espectaculares: una especie de didascalía explícita. Por ejemplo, hay dos acciones

¹⁵⁸ No es casual que al momento de tomar la decisión sobre cómo deben presentarse en la corte del Lisuarte los protagonistas jueguen el ajedrez, pues como buen guerrero y ante todo caballero con tintes cortesanos la práctica de este juego le ayudaría a dilucidar cuál sería el mejor plan para presentarse en ese lugar sin revelar su identidad.

que concurren en un mismo espacio y en un mismo tiempo, y, que a su vez, originan una tercera, lo cual permite la construcción de una mayor: (1) la forma en que se nos indica cómo llega Gandalín y cómo entra al lugar en donde se encuentran los personajes, Beltenebros y Oriana, quienes (2) se encuentran jugando al ajedrez cuando el escudero del caballero llega ante ellos para contarles sobre la ordalía de la espada y el tocado, lo que origina (3) que Beltenebros quede pensativo ideando la forma en la cual puedan él y Oriana entrar a la corte sin ser reconocidos, todo ello mientras los demás personajes que no se han ausentado de la escenas al estar en todo momento con ellos en ese mismo lugar, seguramente entablando algún tipo de conversación, y cuando éstos, a excepción de su amada, salen del lugar le cuenta la forma que ha ideado para probarse en la aventura.

El tratamiento de la acción durante este momento adquiere tintes teatrales debido a la presentación de tres acciones que ayudan a la construcción de una mayor, es decir, el tiempo que transcurrió desde la entrada de Gandalín hasta el momento en que Beltenebros le contará a Oriana su plan se percibe de manera inmediata y dinámica. Con esto intento señalar cómo Rodríguez de Montalvo para la composición y para el tratamiento de la unidad espacio-temporal de la narración ha echado mano de recursos teatrales para crear la sensación de que cada acción que conforma esta escena pasara como si realmente se encontrará delante de nuestros ojos, además de la excelente utilización que se hace de todo el espacio aprovechando lo ancho y la profundidad del lugar en donde se encuentran los personajes; hecho que nos permite apreciar todo en conjunto y no una acción en particular, podría pensarse, y permítaseme tomar una licencia con respecto a esto, ocurre una semejanza en cuanto a la composición de la acción en el teatro, pues pareciera ser la apreciación inicial de una puesta en escena en donde un espectador ve lo que sucede antes de que los actores comiencen su diálogo en el escenario, una disposición espacial y temporal escénica, pero que a diferencia de un texto dramático con la utilización de la didascalia explícita en la novela se nos indicará por la apreciación del narrador, el cual se posiciona como un espectador más de lo ocurrido.

El tratamiento narrativo descrito dará lugar al diálogo que mantienen Beltenebros y Oriana y a la posesión que hacen de la acción ambos personajes, artificio literario que agilizará aún más el devenir narrativo del episodio hasta ese momento presentado, y en el cual el caballero le manifiesta a la doncella su idea de asumir otra identidad recurriendo al

disfraz y a la simulación, o mejor dicho, a la representación de otras entidades que no son las suyas, pero sin faltar a la verdad que da sosten su amor y sin engañar a los demás personajes sobre su verdadera personalidad, pues al hacerlo de esta manera se estaría faltando a uno de los principales valores de la caballería.¹⁵⁹

—Mi señor, si por Dios y por vos en efecto se pudiese poner mi pensar, fariadesme muy alegre por todo tiempos.

—Mi buen amigo —dixo ella—, quien vos ha fecho señor de la persona todo lo ál será liviano de cumplir.

Él la tomo por la mano y besógelas muchas veces, y dixo:

—Señora, lo que yo pensava es que gandando vos y yo aquellas dos joyas nuestro corçones quedarían para siempre en gran folgança, seyendo dellos apartadas todas las dudas de que tan atormentados han sido.

—¿Cómo se podría esso hazer —dixo Oriana— sin que a mí fuesse gran vergüença y mayor el peligro, y a estas doncellas que nuestros amores saben?

—Muy bien se faría —dixo Beltenebros—, que yo vos llevare tan encubierta y con tanta seguridad del Rey vuestro padre para que conoçidos no seamos, como si fuésemos delante la más estraña gente que de nos ningún conocimiento no tuviesse.

—Pues si eso es assí —dixo ella—, cúmplase vuestra voluntad, y Dios mande que sea por bien, que yo no dudo de traer el tocado de las flores, si por demasiado amor ganar se puede. Beltenebros le dixo:

—Yo ganaré seguro de vuestro padre que me no será demandada cosa contra mi voluntad, e iré armado de todas armas, y vos, señora, llevaréis una capa brocada y antifaces delante del rostro de guisa que a todos ver podáis y ninguno no a vos, y desta forma iremos y vernemos sin que se pueda saber quién somos.

—¡Mi buen amigo —dixo Oriana—, bien me parece lo que dezís, y llamemos a Mabilia, que sin su consejo no me atrevería otorgar tan gran cosa (II, LXVI, 799-800)

¹⁵⁹ Ante este juego entre verdad y simulación Cacho Blecua señala cómo la doble verdad es una estrategia temática y narrativa sobre la cual se construye este capítulo: “El personaje [Amadís] dice una palabras que tomadas por su literalidad responden a la verdad; sin embargo, en el contexto implican una salida airosa para algo que se desea ocultar” (Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, p. 810, n. 24). Este elemento será retomado por Feliciano de Silva cuando Amadís de Grecia, aconsejado por Gradimarte, decida vestirse de esclava sármata para poder acercarse a Niquea. Ambos casos, si bien resaltan la simulación o la representación como artificio para poder conseguir lo anhelado, no olvidan en ningún momento los valores caballerescos, ya que ninguno de los dos caballeros mentira, sino que transformará su realidad para poder obtener, Amadís la confirmación de ser el más leal amador junto a Oriana, y con Amadís de Grecia la confirmación de su amor por la doncella pagana. Como se puede ver Feliciano de Silva recurre al disfraz y a la falsa identidad para mostrar a su caballero como uno de los más leales amadores, aunque a lo largo del ciclo amadisiano sea precisamente Amadís de Grecia quien constantemente se sienta atraído por Lucela y Niquea, manifestando con ello una división amorosa. El episodio del Amadís de Gaula ha sido analizado desde esta perspectiva por Martín Romero quien concluye sobre este aspecto: “Amadís se sirve tan sólo de su inteligencia en el uso de la palabra para salir airoso de una situación comprometida sin tener que pronunciar mentira alguna. Amadís se comporta como el más valiente guerrero, como el más perfecto amador, como un elegante cortesano y, además, como un hábil retórico”, “La ‘verdad disimulada’ y el ‘juramento ambiguo’ en la literatura caballerescas”, en José Manuel Lucía Megías y Ma. Carmen Marín Pina (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 519-520.

En este largo diálogo no se aprecian marcas que nos permitan hablar de una teatralidad a partir de la conversación debido a la carencia de palabras, gestos o la indicación de un movimiento de un personaje a otro que nos muestren un dinamismo mayor realizado por éstos (una especie de didascalia implícita), y que se debe principalmente por la temática de la cual tratan, pero sí que ocurre un hecho curioso: el narrador ha dejado de lado su perspectiva, con lo que podemos observar a los entes de ficción en pleno dominio sobre lo que está sucediendo.

El efecto que causa esta estrategia narrativa con respecto a la unidad espacio-tiempo es curiosa, pues si habíamos contemplado al inicio de la escena cómo el escudero se acercaba a los protagonistas y la interacción de Oriana con los demás personajes mientras Beltenebros ideaba la manera en la que podían acudir a la corte, la atmósfera teatral en el relato se prolonga integrando en esta escena el diálogo entre el caballero y la doncella, lo que potencia más esta posibilidad narrativa, pues los únicos testigos de ello seremos nosotros como lectores y el narrador que ha decidido, gracias a esta estrategia textual compuesta por Rodríguez de Montalvo, posicionarse como un espectador más de la acción; originando una atmósfera íntima entre los personajes y que se quiere proyectar a los receptores y, que, a mi parecer, según el refundidor del *Amadís*, el uso de la teatralidad le prestaba el medio idóneo para recrear este tipo de acción para dicho episodio.

El diálogo dispuesto de tal manera, aunque no tenga una naturaleza teatral debido a lo temprano de esta obra paradigmática, ya nos avisa sobre la concepción de la acción desde otra perspectiva narrativa, aspecto que supo aprovechar Feliciano de Silva para incluirlo y explotarlo en sus novelas. Esta escena entre el caballero y la doncella nos habla de una espacialización de la acción distinta, en donde se intenta aprovechar cada uno de los recursos posibles y que se representa hasta este momento en el relato (la entrada del escudero, la suma de varias acciones en un mismo espacio, y el salto al discurso directo y la interacción de los personajes sin necesidad de un narrador) para crear una sensación de inmediatez, como si lo que se presenta en la historia pasará delante, ya no sólo de los oídos de los lectores de la época, sino de su mirada, lo que ayuda para visualizar en su imaginación lo que sucede en el relato. De ahí la importancia de episodios como éste, en donde la interacción entre narrador y público se convierte en una suerte de complicidad, pues tanto uno como otros observan de manera directa lo que los personajes realizan,

dejando que la acción se lleve a cabo mediante una conversación, como en el caso de esta escena entre Beltenebros y Oriana.

Pero distinta será la utilización que hace Rodríguez de Montalvo del narrador y de la interacción de los personajes durante el desarrollo de la prueba en la corte del rey Lisuarte. Después de la llegada de Beltenebros y de la disfrazada Oriana, quienes serán testigos de los intentos fallidos por los caballeros al tratar de sacar la espada de la vaina, Macandón, como se dijo arriba, cumplirá la función de guiar al lector y aderezar con sus comentarios cada acción que sucede durante el desarrollo de la prueba. Por ejemplo, su voz y su mirada se vuelven esenciales para preparar al lector y al oyente sobre la victoria inminente del protagonista, con lo cual la acción es actualizada inmediatamente por el diálogo del escudero anciano desde una perspectiva humorística y lúdica. Por ejemplo, cuando el rey Lisuarte intenta sacar la espada, no consigue más que desenvainar sólo un pedazo del metal, ante esto el curioso personaje dice:

Estonces se fue el Rey y tomó la espada que encima de una mesa estava, y sacó una mano della y no más. Macandón, que assí havía nombre el escudo que la traía le dixo:¹⁶⁰
—Rey, si en vuestra corte no ay otro más enamorado que vos, no iré yo de aquí con lo que desseo (II, LVII, 805)

Este comentario de Macandón sobre el resultado de Lisuarte, sin duda, y pensando desde dentro del ámbito de la ficción y desde la recepción del texto, pudo aderezar cada intento de los distintos caballeros que movidos por la gloria quisieron probarse en la ordalía, lo que no provocaría solo el humor, sino ayudaría a producir risa, sobre el resultado obtenido por cada uno de los participantes. Una evidencia más de que esta clase de pasajes cobraría un alto valor lúdico y un cariz de espectáculo cortesano, cargado de cierta teatralidad.¹⁶¹

Con respecto a los demás caballeros el escudero anciano va subiendo de tono en cuanto a lo que desearía, creando con ello un ambiente cada vez más lúdico para propiciar la creación de una atmósfera alegre y de divertimento, encaminando hacia el feliz desenlace de la prueba; por ejemplo, cuando se burla de Guilán el Cuidador, quien ha sacado la mitad

¹⁶⁰ Este es un error ya sea del autor o de alguien del taller de imprenta, pues a lo largo del capítulo el lector sabe que el nombre del escudero es Macandón; este hecho, quizá nos pueda advertir sobre la reelaboración de este episodio del texto original refundido por Montalvo, que, a mi parecer, no puede dejarse de lado, ya que es claro el ambiente cortesano de la prueba y de cómo se configuraba ésta en el *Amadís* que no nos ha llegado.

¹⁶¹ La configuración de espectáculo de un episodio maravilloso como éste, cumple con lo señalado por Alberto del Río quien resalta dos elementos para que esto se realice: “la presencia de espectadores y la definición del espacio” (“Sobre magia y otros espectáculos”, *op. cit.*, p. 138).

de la espada de la vaina. Macandón hace gala de su ingenio cuando señala mediante un modo jocoso que si el caballero amarará el doble, sin duda hubiera podido dar solución a esta maravilla:

Si dos tanto amarádes, ganárades la espada, y yo lo que tanto he buscado (II, LVII, 805)

Por su parte, cuando Agrajes intenta sacar la espada el resultado es de tal magnitud que llega a quemar sus ropas con el impulso que le permite sacarla hasta la parte incandescente, ante esto el caballero anciano le dice:

Señor cavallero, de cerca os tornastes de quedar vos alegre y yo satisfecho (II, LVII, 805)

La correspondencia entre lo realizado por el personaje y la actitud con la cual enfrenta la prueba es clara, además de que nos habla sobre la identidad del caballero, y lo que señala Macandón sobre el primo de Amadís que si bien no logró sacar la espada ocupa un honroso segundo lugar, pero sin llegar a compararse con Amadís.

Un caso singular es el que sucede cuando Palomir y Dragonís aceptan participar en la prueba:

Y luego provaron Palomir y Dragonís, que un día antes avían a la corte llegado, y sacaron de la espada tanto como don Galaor, y díxoles Macandón:

—Cavalleros, si partides de la espada lo que sacastes, poco vos quedaría con que vos defender.

—Verdad dezís —dixo Dragonís—, más si vos por el cabo desta prueba vos armáis cavallero, no seréis tan niño que se vos no acuerde.

Todos se rieron de lo que Dragonís dixo (II, LVII, 805)

El espacio lúdico comienza a constituirse en la corte dentro de la ficción de caballerías, tal como sucedía en la realidad, todo ello desde una concepción festiva y espectacular, en donde unos personajes observan lo que sucede con otros que, sin hacerlo abiertamente, parece que actúan delante de ellos, como se aprecia en esta última cita con la intervención de aquellos entes de ficción estáticos que sabemos también se encuentran en escena.¹⁶² Además, esta escena da pie a otra que mostrará la culminación del objetivo de Beltenebros por presentarse de tal manera en la corte y erigirse como el más leal amador,

¹⁶² Ante esto Cacho Blecua señala: “estos interludios de carácter maravilloso y cortesano se utilizan también para hacer reír de manera bastante sistemática a partir del libro II [del *Amadís de Gaula*]” (“Introducción”, *op. cit.*, p. 809, n. 23)

seguido de la prueba del tocado de la cual sale airosa Oriana. Este hecho le permite a Macandón, después de tanto tiempo, poder acceder a la orden de caballería.

Hasta aquí la prueba del tocado, ahora nos ubicamos en el acto de investidura de Macandón como caballero. Esta parte final del episodio, como se ha dado hasta este momento de los capítulos, parte de una unidad espacio-temporal inmediata, ya que desde el inicio de la prueba el lector y el oyente de la época, y nosotros como lectores modernos, no hemos dejado de observar cada una de las acciones hasta ese momento realizadas. Después de que Beltenebros, saca la espada de la vaina, y Oriana, con el tocado puesto, se disponen a armar al escudero anciano:

Macandón se vistió unos paños blanco que consigo traía y unas armas blancas como cavallero novel; y Beltenebros le hizo cavallero como era costumbre y le puso la espuela diestra, y Oriana le dio una espada asaz rica que él traía. Como así le vieron, las dueñas y doncellas començaron a reír, y Aldeva dixo, que todos lo oyeron:
—¡Ay Dios, que estremado donzel y qué estremada apostura de todos los noveles!; mucho nos debe plazer que será novel toda su vida (II, LVII, 805)

De nuevo la intervención de un personaje que es testigo de la investidura del caballero anciano resulta en un hecho gracioso al confrontar lo que está pasando delante de sus ojos frente a un acto de gran envergadura caballeresca como ésta. El uso de la teatralidad permite esta relación entre los entes de ficción uno que se encuentra como mero espectador y otros que ‘actúan’ delante de ellos.

En este episodio del *Amadís de Gaula* hemos podido observar una primera integración de varios elementos y mecanismos teatrales para la configuración de una narrativa teatralizada debido a la carga significativa que adquieren ciertos momentos y acciones: la entrada de un personaje que da apertura a otro tratamiento de la acción que se venía relatando, la desaparición del narrador y el protagonismo que adquieren los personajes para el desarrollo de la acción, si bien como en nuestro ejemplo ésta no implica un movimiento corporal o desplazamiento durante el diálogo; la conversación adquiere cierto protagonismo sobre todo por la temática de la cual trata y, un componente que me parece esencial para la teatralización del episodio, el juego entre el plano espacial y la unidad temporal, la cual se caracteriza a partir de un encuentro entre personajes distinguiéndose por la unión de varias acciones que ayudan a la construcción de una mayor o por la sensación de inmediatez que se percibe en la narración. En la obra paradigma del género se encuentran unas primeras muestras de una teatralización y de cómo se pueden

configurar algunos mecanismos propios del teatro para la construcción del relato,¹⁶³ aspectos que para autores posteriores no pasarían desapercibidos y que, en especial, para Feliciano de Silva ofrecieron soluciones ideales para la configuración de la acción del relato de caballerías.

En el *Primaleón*, segundo libro del ciclo de los palmerines, nos encontramos con una escena similar a la del *Amadís*, pero que irá un paso más adelante de lo que hasta aquí se ha analizado. En el capítulo CI se nos relata cómo un escudero entra a la corte del emperador Palmerín, causando gran sorpresa por su particular fisonomía, al igual que la de su compañera:

Y estando todos, como voz dezimos, en el gran palacio entró en él el escudero que traía por la mano una donzella y ambos a dos eran tan feos que no avía hombre que los viesse que d'ellos no se espantasse. Él era alto de cuerpo y membrudo; era todo veloso que parecía salvaje y de aquella manera venía vestido que traía los braços de fuera que parecían bien sus cavellos. Y la ropa era muy corta y abrochávasele delante con una bronca de oro. Y la donzella venía vestida de una seda de muchas colores y traía la cercada de piedras muy buenas y encima de su cabeça muy negros y cortos y crespos a maravilla y traía la garganta muy seca y negra de fuera. Y venían ambos a dos tan desemejados que a todos pusieron espanto y venían bien acompañados. Ambos a dos se fueron fincar las rodillas ante el Emperador y todos callavan por oír y ver qué demanda traían (CI, 230)

En comparación con Macandón, el narrador anónimo de este libro de caballerías nos señala más características de estos dos personajes, Camilote y Maimonda, cuando entran a la corte del emperador. Esto ayudará al receptor a enfocar su mirada en el comportamiento que desarrollarán a lo largo de los episodios en los cuales aparecen, así como a los objetos y a otras particularidades materiales que nos permiten hablar de una especie de escenografía: su caracterización, por ejemplo, en el cuerpo y los vellos tan abundantes de ambos personajes, la vestimenta que resulta risible debido a lo corto de éstas con respecto a su talla; aspecto que, como nos indica el narrador, asombra a los ahí presentes. Estamos ante una nueva configuración de la hipérbole en los libros de caballerías. Este tipo de fórmula: “que no avía hombre que los viesse que d'ellos no se espantasse”, si bien seguirá y caracterizará episodios bélicos debido a la sensación de peligro con la cual cuenta este tipo

¹⁶³ No debemos olvidar el alto contenido espectacular y también de escenificación que posee el *Tirant le Blanc*, pensemos, por ejemplo, en las justas y torneos, también en los episodios que sirven de diversión para los personajes después de un hecho bélico. Para esto véase Rafael Beltrán, “Novela de espectáculos”, *Tiran lo Blanc, de Jaonot Martorell*, Madrid, Síntesis, 2006, pp. 189-200 y “Comedy and performance in *Tirant lo Blanc*”, en Artur Terry (ed.), *Tirant lo Blanc: New approaches*, Nueva York, Tamesis, 1999, pp. 15-28.

de episodios o sobre aspectos maravilloso que resaltan su naturaleza extraordinaria; en este caso, la utilización de esta expresión ahora nos advertirá, todo desde una perspectiva lúdica, sobre la singularidad en cuanto a la fisonomía del personaje, pero ya no sólo como una frase utilizada para causar temor, sino para desatar el humor de quienes observan en la corte la entrada de estas criaturas, lo que se verá potenciado al momento de hacérsenos saber la causade que los ha llevado hasta ese lugar.

Igual que en el capítulo de *Amadís*, la entrada de estos singulares personajes adquiere tintes distintos a los comunes en la narrativa de caballerías, pues debido a la interacción y por el desarrollo de la acción de los capítulos siguientes podemos hablar de una teatralización de la narración, lo que se verá potenciado por el uso constante del diálogo, en el cual me detendré. Después de haberse presentado ante el emperador Camilote anuncia el por qué de su presencia, la cual no responde a otra cosa sino a la de justar con los caballeros de la corte para sostener que la doncella que lo acompaña es la más bella entre todas, y poder con ello ganar un nombre y ser merecedor de su amor. Ante esto, varios de los caballeros y de las damas ahí presentes no hicieron sino burlarse y reir del don que solicitaba este caballero. Una de estas doncellas fue Flérida, hija de Palmerín, quien también se divertía con la presencia de la doncella en ese lugar y de su figura salvaje, hecho que irritó a Camilote quien, sin guardar el decoro y los valores caballerescos que aparentemente representa, le contestó de manera airada a la infanta. Esto provoca que la doncella recurra a Julián, en realidad Donduardos que se ha disfrazado de hortelano para estar cerca de ella, para tranquilizarse del miedo provocado por el caballero ‘salvaje’, pero también para ver cuál es la verdadera identidad de este supuesto hortelano, del cual comienza a enamorarse:

La emperatriz se fue a su cámara y Flérida a la suya y como aquel día no avía viso al su Julián, aunque era tarde, se fue a la huera diziendo que venía congoxosa del miedo de Camilote. Julián, que gran día se le avía fecho aquel en no ver a su señora, muy ledo y ella le dixo:

—Amigo Julián, ¿qué fazes?

—Señora, cavo cuidados y debaxo de la tierra saco vida con afán y desseo.

—¡Ay, amigo Julián, déxate d’esso —dixo Flérida—, que yo te quiero contar maravillas!

—¿Y qué maravillas sn essas?, dixo Julián

—Maravilla es —dixo la infanta— cómo me vees biva que gran miedo ove de un diablo que me quiso matar.

—¿Y quién fue ésse tan osado que vos fiziesse pesar? —dixo Julián.

—Un escudero que el Emperador, mi señor, fizo cavallero, que él y una amiga que trae consigo son los más feos que Dios fizo y yo creo que por nos mostrar la fechoría del diablo fizo aquellos (CII, 233-234)

En este diálogo la intervención del narrador es nula con lo cual Flérida y Julián serán quienes se hagan cargo de la acción. Después del saludo de Flérida, el hortelano indica lo que está haciendo aunque de forma velada pues su actividad la liga inmediatamente con el amor que siente hacia la infanta, pero, creo, este señalamiento nos muestra lo que está realizando en ese momento, además por el apoyo que ofrece cada uno los movimientos como una información complementaria al receptor, una posible recreación en su imaginación de los pormenores acontecidos durante esta pequeña conversación: un quehacer agrícola. Por tanto, el autor anónimo, seguramente ligado al ambiente literario salmantino y conocedor de las técnicas teatrales de los autores de ese lugar, tenía a la mano recursos dramáticos que Rodríguez de Montalvo solo insinuó en el *Amadís*, pero que gracias a su ingenio pudo dotar a esta escena de algunas marcas espectaculares en los propios diálogos, sin la necesidad de recurrir al narrador para explicar todo lo ocurrido durante la conversación de los personajes.

De forma similar sucede cuando Flérida le pregunta a Julián sobre su propia apariencia para que juzgue el temor que ha dejado en ella Camilote. Por tanto, si bien estamos ante un grado de espectacularidad aún incipiente en la narración sí que ayuda a configurar la escena de una manera casi teatral, lo que faltaba en el diálogo entre Beltebros y Oriana, en el cual importaba más el tema que la acción realizada por ellos; en cambio, en esta escena del *Primaleón* el autor otorga al inicio igual valor tanto al tema como a la espectacularidad con la cual comienza a cargarse el discurso de la conversación entre el hortelano y Flérida.

Otro momento de este tipo de teatralidad aparece en el diálogo de este episodio, una didascalía implícita; más adelante Flérida, con intención de hablar con el hortelano a solas, decide llamarlo para que éste le ayude a tomar algo:

—Julián, venme a alcanzar un ramo d' este árbol que no puedo alcanzar

Como se puede ver en esta pequeña intervención el desplazamiento de un personaje depende de la orden de otro, y, lo que más importa, Flérida nos hace partícipes del espacio en donde se desarrolla la acción, que si bien sabemos es una huerta, el manejo de ésta por

parte de los personajes sugiere un desplazamiento que ayuda a su ubicación mental en la imaginación de los receptores, cobrando un alto sentido el ancho y el largo del lugar como si sucediera en un escenario, además se sugiere con mayor exactitud el espacio en donde se desarrolla la acción.

Estos diálogos apenas cargados de una espectacularidad primaria le brindarán al ingenio de Feliciano de Silva herramientas textuales para trasladar una escena dramática a su prosa, con esto me refiero a las técnicas teatrales, más no un teatro como tal, hablando de un espectáculo total. La evolución de una serie de mecanismos narrativos para la escenificación de episodios resalta la conciencia escénica de este autor, pues será en las cuatro partes de los *Floriseles* en donde se perciba con mayor soltura los elementos que apenas se vislumbraban en el *Amadís* y en el *Primaleón*, y de los cuales dio muestras en sus primeras dos continuaciones del ciclo amadisiano.¹⁶⁴ En el *Lisuarte de Grecia* y en el *Amadís de Grecia* aparecen diversas marcas de espectacularidad que ayudan a potenciar la visualización de lo que se va narrando en el relato. Estas marcas, si bien no serán tan elaboradas como en sus últimas entregas del ciclo amadisiano, configuran gran parte de los episodios de estas dos primeras continuaciones. En la primera de este par de novelas, vinculada por la crítica a esas obras que responden a una idea de cruzada como punto neurálgico sobre el cual se construye la aventura, muy al modo amadisiano de los cinco primeros libros, cuenta con innovaciones importantes en cuanto a la estructura de la acción del devenir de la historia, lo que, sin duda, ayudó a la percepción en cuanto a la forma que Feliciano de Silva quería transmitir el relato. Por ejemplo, en este séptimo libro del ciclo amadisiano Lisuarte se enamora de Onoloria, la escena se nos narra con tremendos rasgos teatrales en donde la ubicación del receptor es guiada por una especie de didascalía explícita (el narrador) y por el diálogo de los personajes, el cual será importante pues éste nos permitirá ver lo realizado por los entes de ficción que ahí intervienen:

Venida la mañana como dicho es, Lisuarte se levantó e vistió una garnacha de oro sembrada de muchas perlas, que estava tan apuesto que todos se espantaban de le ver. Florestán se vistió un manto de terciopelo azul bordado de mayas muy rico, que muy apuesto cavallero era. Parmineo e Galvanes se pusieron sendos mantos de grana bordado de bastones de oro. E assí fueron do el emperador estava oyendo missa, porque este era día de fiesta. La emperatriz salió a missa e sus hijas con ella muy ricamente guarnidas, e con ellas venían

¹⁶⁴ Sobre la teatralidad en las novelas de Feliciano de Silva, Alberto del Río Noguerras señala: “Abundan mamotretos en paréntesis dramáticos ya desde las primeras entregas, para alcanzar su mayor frecuencia en los últimos libros” (“El harpa y la churumbela”, *op. cit.*, p. 1087).

veinte doncellas de alta guisa. Entre ellas venía Griliana, sobrina del emperador, muy apuesta e hermosa. E cabo ella, una hija del Duque de Alafonte que muy hermosa era. Que avía nombre Brildeña. La princesa Onoloria traía los sus muy hermosos cavellos sueltos, con un prendedero de oro e una guirnalda de mucha pedrería sobre su cabeça que no vos podría dezir cuánta era la su fermosura. D'esta forma se sentaron en un muy rico estrado que en la capilla estava Lisuarte se puso en parte do podía bien ver a su señora, que bien se puede decir pues lo era de su corazón. Florestán miró a Griliana, sobrina del emperador, que muy graciosa era y hermosa, e paresciole tan bien que luego fue preso en el su amor, e propuso en su corazón de ser su cavallero si ella lo quisiesse acepra suplicándogelo. Pues Parmíneo no estava menos pagado de Brildeña, hija del Duque de Alafonte, que muy hermosa donzella era. Ellas los miravan, que muy pagadas estavan d'ellos. Griliana dixo a la princesa:

—Señora, parésceme qu'el mi donzel más es vuestro que mío.

—¿Cómo?, —dixo ella.

—Porque después que allí se assentó, —dixo Griliana—, jamás los ojos de vos partió.

La princesa se rió e dixo:

—Siempre vos pagaste de dezir malicias.

Pero mucho se folgó de aquellas razones.

Lisuarte las mirava dixo a Florestán:

—Buen amigo, ¿qué vos parece de aquellas doncellas?

—Parésceme —dixo él— lo que nunca vi, que pienso que en el mundo no se hallarían otras tales.

—Escusado es hablar en esso, —dixo Parmíneo—, que si pagano fuera, y pensara ser estos los dioses que ellos adoran.

Lisuarte se sonrió e dixo entre sí:

—Aunque yo no lo soy, por tal tengo yo a mi señora (*Lisuarte de Grecia*, VI, 24)

El narrador nos da cuenta sobre la vestimenta y la posición en la cual se encuentran cada uno de los caballeros y de las doncellas, quienes se han encontrado en la iglesia. Cobra importancia la manera en que los caballeros entran al lugar, ya no sólo en cuanto al dinamismo de la acción, sino en cuanto al valor que adquiere la vestimenta que traen puesta, es decir, cada una de las prendas con las que se les ve pasar por la puerta de la iglesia adquiere un valor significativo que les permitirá distinguirse de todos los demás personajes que se encuentran en ese lugar. La manera de su entrada marcará el inicio de un tratamiento narrativo distinto, ya que gracias a este aviso el lector y el oyente recrearía en su imaginación cada uno de los sucesos hasta ese momento indicados. De igual forma, la vestimenta de las doncellas y la posición que guardan una de las otras cuando toman asiento nos sugiere el detalle de la ubicación en ese lugar que otorga Feliciano de Silva al relato por la intención de explicitar de manera clara la disposición espectacular de la escena que inicia. Después de estacionar la mirada en lo que realizan las doncellas se nos indica

como los caballeros también toman un lugar dentro de la iglesia, el cual ayuda a que éstos observen a cada una de las doncellas que ha sido de su interés.

Pero lo que resulta más significativo es cómo los personajes se poseionan del devenir de la acción que sucede en este episodio, pues gracias al diálogo que verbalizan nos podemos dar cuenta de cada uno de los movimientos y de las reacciones realizadas por los caballeros y por las doncellas. Por ejemplo, gracias al pequeño diálogo entre Griliana y Onoloria nos percatamos de la fijación que tiene Lisuarte por la segunda doncella en voz de la primera. Esta apreciación nos da cuenta de la gestualidad de otro personaje, pues una doncella le dice a la otra sobre el comportamiento del caballero al actualizar mediante su perspectiva cada uno de los pormenores que ocurren:

- Señora, parésceme qu'el mi donzel más es vuestro que mío.
- ¿Cómo?, —dixo ella.
- Porque después que allí se assentó, —dixo Griliana—, jamás los ojos de vos partió.
- La princesa se rió e dixo:
- Siempre vos pagaste de dezir malicias (VI, 24)

La caracterización de la infanta sobre su prima no debe pasar por alto, pues a partir de su perspectiva se nos muestra a una Griliana alegre y festiva quien, según Onoloria, tiene una inclinación por decir cosas con cierta mordacidad y gracia, de ahí la risa con la cual verbaliza parte de la identidad de la doncella.¹⁶⁵ De esta manera, el diálogo entre los personajes nos da cuenta, ya no sólo de la temática como ocurrió, por ejemplo, entre Betenebros y Oriana, al contrario se advierte la preocupación de Feliciano de Silva por arropar de una serie de elementos espectaculares el discurso enunciado por sus criaturas de ficción, las cuales avisan sobre cada una de las acciones que realizan con cierta autonomía en el relato.

El diálogo, entonces, servirá para agilizar la acción, caracterizar a otro personaje, pero sobre todo marca una ausencia del narrador durante la conversación que mantienen los

¹⁶⁵ Este rasgo caracterizador, festivo, con gracia y alegre se volverá aún más evidente cuando Griliana otorgue a Lisuarte como caballero de Onoloria, sobre todo por la forma en que sucede la entrega de este personaje:

- Tan buen cavallero e tan fermoso no pertenece ya para muger casada. Si antes oviérades venido, antes oviera salido del cargoen que me posistes diziendo: señora, este vacallero que fasta aquí en rehenes he tenido por vuestro, de oy más vos lo entrego para que sea vuestro cavallero, pues no lo merece donzella en el mundo sino solamente vós.
- Onoloria, sin partir los ojos de Lisuarte, riendo le dixo:
- Reina, yo recibo vuestro don, porque es el más alto que nunca rey ni emperador hizo, ni princesa ni donzella rescibió (LXXXIX, 204)

personajes; esto nos permite hablar de otro tratamiento que se otorga a la acción y que se percibirá en el transcurso del relato.

En el capítulo XXXIV del mismo *Lisuarte de Grecia* se relata cómo el emperador de Constantinopla recibe a cada uno de los protagonistas del ciclo amadisiano; después de haber permanecido encantados por Urganda, pero al momento de romper el hechizo se desplazaron a la costa de Constantinopla para ayudar a dicho soberano en la lucha que mantiene contra los ejércitos paganos. La reacción del emperador al ver a cada uno de los héroes de las continuaciones amadisianas anteriores no se hace esperar y recibe con mucha alegría a cada uno. Esta suerte de presentación de cada personaje adquiere una naturaleza dramática por la fuerza que Feliciano de Silva otorga al diálogo, ya que por medio de este artificio deja que los propios entes de ficción se encarguen de realizar la acción de este episodio:

Como el rey Amadís y el emperador Esplandián su hijo, con sus muy amadas e queridas mugeres [e] con todos los otros reyes e reinas que encantados hasta aí por mano de Urganda avían estado, salieron de la carraca, el emperador sin ningún sentido de alegría fue abraçar al rey Amadís, que como avéis oído delante de todos venía. E al cabo de una pieça que lo tuvo abraçado le dixo:

—Dios que os hizo, señor Amadís, en el mundo para socorro de todos los de su fe que menester lo uviessen, no os quiso negar la gracias que os dio.

Amadís le respondió:

—Por cierto, buen señor, él sabe lo que haze que tan alto hombre como vos todo el mundo meresce servirle, e por esta obligación prometió el Alto Señor que todos saliésemos para vuestro servicio, que d'él creo yo que salió esto, pues que la gran sabidora Urganda no lo supo ni pudo alcançar, que en otra manera no creo que os hiziera a vos tanto deservicio e a nosotros, siendo tanto su amigos, tan grande agravio.

Luego el emperador, abraçando a Oriana, le dixo:

—Señora, agora me tengo por bienaventurado que con tan hermoso socorro a todo el mundo no temeré.

Ella le respondió:

—Por cierto, señor, según vuestra virtud e gran bondad, las mugeres assí como los cavalleros deveríamos tomar armas en vuestro servicio (XXXIV, 69-70)

Conforme el desfile de personajes continúa el diálogo entre éstos cobra mayor autonomía, a tal grado que la acción se construye como una suerte de escena por la carga espectacular con la cual cuenta la conversación. Por ejemplo, cuando el enano Ardián aparece frente al emperador:

El emperador tornando para Amadís, que todavía él e Oriana tenían abraçados a Lisuarte e a Perión, Ardián el enano dixo al emperador:

—Pues yo en vuestro servicio vengo, señor, no sé por qué no me abraçais ni me habláis.

El emperador lo abraçó e díxole:

—Por cierto, Ardián, entre tan grandes caballeros, como eras chico, escondíste que no te vi hasta agora.

Él le besó las manos e le dixo:

—Cierto, señor, que tengo mayor la voluntad para serviros que el cuerpo, y esta nunca se asconderá en ninguna parte, aunque ande entre jayanes.

Todos rieron mucho de lo qu'el enano dixo (XXXIV, 71)

Gracias a la señalización del emperador y al énfasis que se hace sobre la fisonomía del enano, en especial la altura, nos damos cuenta de la manera en la que se encontraba entre todos los personajes ahí reunidos, lo que impedía que el anciano soberano pudiera verlo, además la conversación jocosa de ambos personajes sugiere una escena dinámica y llena de hilaridad por cada uno de los movimientos que el emperador, los caballeros, las damas y el propio enano realizan. De nuevo, y gracias al diálogo, la unidad temporal de la acción y de la recepción de este pasaje es inmediata, como si la narración en pasado se dejara de lado para incorporar una escena en tiempo presente llena de vivacidad.

Este par de ejemplos del primer libro de caballerías de Feliciano de Silva da muestra del uso que comenzaba hacer este autor de algunos de los recursos dramáticos a su alcance, que también se presentaron en los primeros cinco libros del ciclo amadisiano y de los palmerines, los cuales, sin duda, sirvieron de base para que el ingenio de este autor trasladara con pequeños esbozos un nuevo manejo de una situación y de la acción del relato.

Pero será a partir del *Amadís de Grecia*, parteaguas tanto para la producción del género como para la propia obra de Silva, el texto en el cual se muestre como un autor más experimentador en relación con su novela anterior y con las que se publicaron en territorio hispánico antes de 1530, dando cuenta de varias estrategias textuales para construir su prosa narrativa y sobre las que tenía un poco más afianzadas, entre ellas la teatralización. Me referiré a un episodio de esta obra en donde el uso de recursos teatrales es claro, una especie de integración de dos premisas que se convertirán en una constante a partir de esta entrega amadisiana: los personajes observados y los personajes que observan, pero con la novedad que éstos segundos ya poseen una capacidad intelectual para reflexionar sobre lo que se ha presentado frente a ellos.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Si bien este artificio que consistía en personajes observados y observadores, ya aparece en el *Lisuarte de Grecia*, será en el noveno libro del ciclo en donde los entes de ficción comienzan a adquirir mayor protagonismo por la reacción que toman ante lo que ha pasado delante de sus ojos.

Por ejemplo, en el episodio en donde se narra la concepción de Anaxartes y Alastraxerea y de cómo Amadís de Grecia vence y mata a Mostruofurón, gigante enamorado de la infanta Mirabela, quien decide secuestrarla ante la negativa de su padre y de la propia doncella de casarse con él decide raptarla. Ante esta acción la infanta decide quitarse la vida al clavarse una espada por el pecho antes de que el jayán pudiera poseerla carnalmente. Al ver esto, el primo de Mostruofurón hizo un encantamiento en el cual la doncella quedaría a manera de estatua rodeada de un lago que se mezcla con la sangre derramada por la herida causada por la espada. Desde ese momento, el gigante corta la cabeza a caballeros y a doncellas en busca de desencantar a la infanta y poder gozar sexualmente de ella. El final de esta aventura es trágico, ya que tanto Mirabela como el jayán morirán. Lo que me importa resaltar de esta serie de capítulos que forman el episodio es el momento en el cual Amadís de Grecia y la reina Zahara son testigos tanto de las quejas del gigante por ver de esa manera a la infanta y del juicio que realiza Cupido a los amantes tormentosos. Con respecto a lo segundo se lee:

Mas ya que sería medianoche pareció venir tantos truenos y relámpagos que parecían el mundo querer hundir; desí echavan en el patio rayos de muchas centellas de fuego, que no uviera coraçón que de espanto solo no muriera, entre los cuales vino un rayo con tan gran sonido, que Amadís de Grecia y la reina cayeron en el suelo.

El rayo dio en las puertas de alambre que a la otra parte del palacio estaban, las cuales con él fueron abiertas con tan gran estruendo que el castillo parecía caer todo [...] Y no tardó en venir gran número de hachas con más donzeles guarnidos, y tras ellos salió aquel dios de Amor como lo pintan los antiguos, con un arco en la mano y en la otras tres saetas; delante traía tres reyes de armas con diversas divisas, una de gozo y otra de pesar, y tras el dios de Amor salió infinita compañía de caballeros, reyes, reinas y infantas, todo son sus nombres sobre sus cabeças [...] Como assí salieron, el dios de Amor, subiosse sobre un estrado que en el palacio se armó. Y, assentado en aquella silla, y alderredor de todo el palacio aquellos que por amor murieron en las que diximos assentados, y los que de ropas amarillas en torno al estanque de la infanta de rodillas, estando todos callando como sin ada uviesse, aquel rey de armas que las insinias de alegría traía començó a dezir [...] Y, diziendo esto, los instrumentos todos tocaron con tanta suavidad, que Amadís de Grecia y la reina fueron muy espantados, que mirando tal aventura estaban; sintieron tal gloria que les parecía estar en el paraíso. Desí venían aquellos que en las sillas estaban con gran gloria ser coronados, de lo que cual venían a la infanta Mirabela, recibir doblada pena con fuertes gemidos, y los que con ropas amarillas estaban. Y, como esto cessó una pieça, callando el son, estando todos callados, el otro rey de armas de las divisas de pena començó a dezir [...] y d'esto fueron Amadís de Grecia y la reina espantados porque, aviendo recebido d'ello compasión y pena, recibían tanta gloria como lo passado. Y, esto hecho una pieça, toda aquella compañía de la suerte que avía salido se tornó a entrar, que, como toda entró, las puertas se cerraron con tanto estruendo como se avían abierto, quedando sola en el patio la música de las aves dolorosas, las cuales, como fue de día, luego se tornaron a ir dando dolorosos gritos como cuando avían venido (II, CXVIII, 529-530)

Amadís de Grecia y la reina Zahara son testigos de una especie de representación, en donde la vestimenta y la posición de quienes participan en el juicio llevado a cabo por el dios Cupido adquieren tintes espectaculares. Una especie de espectáculo que pasa delante de ellos. Lo relevante de esta parte del episodio es cómo el caballero y la doncella pagana a partir de lo sucedido y de la ‘actuación’ de la cual han sido testigos entablan una conversación sobre la suerte de la infanta, pero recurren a su experiencia personal amorosa para poder dar una explicación sobre lo que han visto:

—¡Ay! —dixo la reina— ¡Cuánta fuerza los soberanos dioses pusieron en el amor que por tan diversas vías paga sus premios, que no solo en esta vida se estienden sus glorias y penas, mas hasta la que para siempre á de durar tiene guardada de su costumbre conforme a la orden de sus leyes y juicio, como esta noche por experiencia d’él tenemos visto!

Como esto dixo, dixo Amadís:

—Mi señora, assí es como vós dezís. Y bienaventurado yo que la gloria d’esta vida me da seguridad en la de aquella que está por venir con los estraños favores de mi señora Niquea, que no pienso aver otro dios en los amores sino ella, según acabada su hermosura.

—Vós tenéis razón de dezir lo que dezís —dixo la reina—, mas muchos en esta vida reciben agravio del amor, por lo cual en la otra tengo por inciertos sus gualardones, pues las vías de la razón por la mayor parte le vemos seguir al revés, puesto que esto no se puede dezir de vós ni de aquella hermosa princesa que tanto amáis y os ama, del cual amor el premio de la comunicada gloria entre vosotros dexa sin deuda a las partes, de lo cual en el que yo sos tengo no tienen satisfacción de vuestra parte pues solo con la limpieza forçada de mi honestidad á de ser sostenido.

—Mi señora —dixo él—, bien sé y conozco yo que ninguna cosa puede satisfacer al limpio y verdadero amor que vós me tenéis sino solo el que yo os tengo, aunque no sea de tanto premio como el vuestro por la diferencia de vuestra persona a la mía por ser tan casta y hermosa donzella (II, CXVIII, 530)

La temática sobre la cual gira este diálogo, una especie de reflexión personal e impersonal del sentimiento amoroso y de lo que produce en quien lo padece, o al menos debería producir cuando este aparece, ya sea de manera mesurada o no, se origina a partir de lo que ha sucedido delante de los ojos de ambos personajes. De esta manera, la asunción de espectadores por parte del caballero y la doncella pagana adquiere un papel significativo al interpretar lo sucedido. Esta experiencia de representación, por llamar de alguna manera al efecto causado por el juicio de Cupido en ambos entes de ficción, del cual han sido testigos, nos da cuenta de la relevancia que para Feliciano de Silva cobra lo que observa un personaje y la trascendencia que en éste tiene de lo que ha sido testigo.

En la *Primera parte del Florisel de Niquea* durante la prueba de la aventura del rey Manatiles, Florisel y Silvia, quienes observan con atención a los protagonistas de dicha ‘ordalía’, comienzan a reflexionar sobre su propio sentimiento amoroso e interactúan

mostrando la afectación que logra en ellos lo representado ante sus ojos. La construcción de dicho episodio es altamente significativa por los recursos teatrales que en él confluyen, ya que por medio de una suerte de espejo entre el caballero y la dama con los personajes secundarios, los primeros demostrarán el grado de su inteligencia al adquirir un conocimiento de lo que están observando.

Esta aventura consiste en un encantamiento realizado por un sabio, el cual construyó dos imágenes a semejanza del príncipe Arpilor y de la infanta Galatea, hijo y sobrina del rey Manatiles, debido a que éste último se enamoró de la doncella de una manera enajenada, quien a su vez estaba prendida del amor de su primo. Al descubrir esto el rey decide matar a ambos jóvenes. Pero el hechicero, pensando en que si se realizará esto el reino de Epiro no tendría un descendiente directo para gobernar, decidió resguardar al caballero y a la doncella en dos torres, y elaborar mediante la ayuda de fuerzas mágicas unas imágenes parecidas en cuerpo y forma a los jóvenes, como si en realidad se tratara de ellos, para que el monarca creyera que estaban muertos. La ordalía consiste en que cada noche el caballero sale de la torre en la cual está encerrado para ir al lugar en donde se encuentra la tumba de la doncella, ahí se encuentra con una suerte de holograma que simula ser el cuerpo de la doncella, todo ello mientras realiza un discurso lleno de dolor al verse ajeno del amor de su amada. A su vez, la doncella asiste al mismo lugar para llorar por la muerte del caballero, en donde al apenas llegar aparece otro holograma como si en verdad fuera el cuerpo de su amado. Lo curioso de esta ordalía es cómo mientras acude cada uno por su parte al lugar en donde supuestamente se encuentran los cuerpos los hologramas poseen una propiedad de no manifestarse así mismo, es decir, cuando la doncella acude ver a su amado prostrado su holograma desaparece observando solo al caballero, con lo cual la estrategia del mago resulta correcta pues ni uno ni otro sospechan sobre la verdadera razón de este encantamiento, mismo efecto que ocurre cuando el caballero acude a observar a su amada ahí postrada. Ante esto Florisel decide ir a probarse en dicha aventura debido al interés personal que ha despertado en él este suceso, el cual pareciera ser un remedo de la imposibilidad de acceder libremente al amor que siente por Silva, pastora con la cual decide presenciar tan extraño hecho.

Después de observar cómo Galatea pronuncia un discurso desgarrador por Apilor a quien cree muerto, Florisel le comenta a Silvia sobre la impresión que esta acción ha tenido

sobre él, incluso llega a comparar ese sentir de la pérdida del ser amado con la suya al verse despreciado sentimentalmente por la pastora:

Y esse día no hablaran a ninguno; y como allí una pieça estuvieron vieron venir la infanta que llorando venía, la qual entró en la cuadra sola, y como llegó a donde la imagen de su amigo estava que la suya no la veía, ni él la suya, tal como muerta cayó en tierra, que como assí una pieça estuviesse tornando en si con grandes sollozcos y sospiros derrocando manojos como de fino oro de sus hermosos cabellos comenzó a dezir [...] Y como esto dixo dando dolorosos gritos se tornó a salir, y se fue para su castillo. Silvia y don Florisel quedo llorando de gran piedad de ver tan fuerte experiencia del amor en tan hermosa y delicada donzella. Y don Florisel como allá se salió dixo:

—Mi Silvia que te parece de la experiencia que de mi dolor aquí te han dado, pues tan muerto esta en ti el amor para comigo y su remedio, como aquella imagen que la triste infanta por la de su amigo ha lamentado (I, XV, fol. xxv v, b – xxvi r. a)

El lamento de Galatea por el príncipe ha tenido grandes efectos en don Florisel: por un lado, al igual que Silvia, el caballero demuestra físicamente por medio de sus lágrimas la afectación que logró en él Galatea y todo su planto hacia Apilior a quien cree muerto y, por otro lado, Florisel, movido por lo que ha presenciado, decide verbalizar su sentir al identificarse plenamente con la doncella quien manifiesta la imposibilidad de concretar su amor.

Pero esto no para ahí y cuando Arpilior, pasado el mediodía, acude a ese lugar para observar la tumba de su amada Florisel arremete verbalmente nuevamente con Silvia hablándole sobre su sentir, incluso, sabiendo toda la historia que hay detrás de este encantamiento, adquiere el papel de un espectador que conoce a detalle cada uno de los pormenores:

Y como esto dixo se tornó por donde avía venido dexando a don Florisel y a Silvia con gran lastima, el qual dixo:

—Por cierto por igual gozan del engaño esos amantes, y si no fuera por poder ver al traidor y cruel rey como a ellos lo que dice, yo los hubiera desengañado que por mi siento lo que debe sentir estos cuitados (I, XV, fol. xxvi v. b)

En lo anterior se aprecia un grado de proximidad entre quien observa y quien está delante de los personajes que se ocultan desarrollando la acción de este episodio, además nos percatamos de la pretensión de Florisel por tomar parte de la trama que se ha ‘representado’ hasta ese momento delante de sus ojos; un grado de afectación activa ya no sólo verbal, pues desea revelar la verdad a los dos jóvenes para que puedan gozar de su amor y, así, convertirse en actor de esa trama que está ocurriendo paralela a la suya. Pero,

de nuevo, la función de espejo entre una y otra historia sirve como pretexto para que este caballero exteriorice su sentimiento por Silvia, ya que halla en el joven príncipe una correspondencia entre su sentir y lo que siente por la pastora ante la negativa de aceptar su amor.

La tercera escena de la cual serán testigos Florisel y Silvia es cuando el rey Manatiles visita la tumba de los dos jóvenes haciendo un gran planto por Galatea, al terminar éste de verbalizar su suerte, el caballero protagonista de esta entrega amadisiana advierte:

Y don Florisel como el rey se salió quedando la quadra muy clara de muchas piedras que sutecho estaban dixo a Silvia:

—No ay quien no sepa que se diga de los secretos de amor, pues por tantas formas los estiende. Por cierto no sé qué me diga de tan gran maldad como en este rey veo, sino hazerle su culpa, pues el amor le quita d'ella pues nadie sus secretos alcança, (I, XV, fol. xxvii r. a)

En esta historia secundaria los personajes protagonistas, sobre todo Florisel, reflexionan y empatan sus sentimientos con los entes de ficción que aparecen delante de sus ojos, incluso, como en este último comentario, son capaces de ver en la locura de amor del rey los grandes padecimientos que provoca este sentimiento y las diversas maneras con las cuales se manifiesta, lo que ocasionó que el rey por amor haya actuado de forma irracional.

La exploración de estas marcas de teatralidad llevarán a Feliciano de Silva en la última entrega del ciclo amadisiano, la *Cuarta parte del Florisel de Niquea*, a incorporar en la narración una representación en la que Rogel, quien ha adoptado la identidad de un pastor llamado Archileo, impresionado por la belleza de Archisidea, decide participar en una especie de justa poética en donde cada pastor actúa una égloga con la finalidad de conquistar el corazón de la doncella, prueba en la que han participado caballeros de otras latitudes sin conseguir el amor de esta dama. Lo que me interesa resaltar es cómo cada uno de los elementos ahí presentes hacen de este episodio un espectáculo total. Lectores y oyente de la época, y nosotros, nuevos receptores, estamos frente a un espectáculo cortesano, una representación teatral:

como en todas las cosas tenía el extremo y las avía desprendido en casa de sus padres, en tañer y cantar ninguno le hazía ventaja, tomo un guitarrón grande, de manera de laud y començó de tañer de tal suerte y con tanta dulçura que a la Emperatriz y a todos los hizo maravillillar, sintiendo la estraña novedad de su tañer. Y en lengua griega con igual excelencia en la voz, con desassosiegados descansos, arzeziándola y otras vezes flautándola

con estraña melodía, comenzó a cantar para mostrar su habilidad en el componer como en la voz, en forma pasotrial para más encubrir su disfrazado hábito (IV, I, fol. xxvi r.)

Nos encontramos frente a un caballero que representa un papel, una teatralización que comienza a adquirir una naturaleza dramática total. Más adelante, este mismo personaje ensaya su número para que al momento de su presentación en el anfiteatro todo salga de la mejor manera:

Mas supo el mandamiento de Archisidea, luego la bucólica ordenó y juntándose con Poliphebo, que grande amistad y amor entre ellos avía, la estudiaron y al quinto día la Emperatriz en la noche con muchas hachas fue a la fuente (IV, I, fol. xxvii v.)

Esto sólo dos aspectos que nos permiten hablar de que ya no estamos ante una teatralización, en donde se deja de lado mecanismos narrativos propios del teatro para elaborar una acción, sino que a conciencia los elementos dramáticos intervienen para montar una puesta en escena, una representación. El recurso ha evolucionado de tal manera que la teatralidad se integra en los libros de caballerías de Silva como un espectáculo total, en donde la conciencia de actores y público es tal que, incluso, los primeros ensayan su actuación para que el desarrollo de la escenificación se lleve a cabo de manera óptima.

Feliciano de Silva utiliza mecanismos teatrales que potencian su narrativa, aunque estos puedan parecer muy elementales; por ejemplo, un personaje o un objeto que sirve de enlace para el desarrollo de la acción y que esta acción necesite de una unidad espacio-temporal que busque causar un efecto de percepción inmediata, además de la estrategia narrativa que significó el diálogo, sobre todo al otorgarle claves de representación (marcas de espectacularidad) en donde se involucraban movimiento, gestos y desplazamiento de los personajes pero desde su propia perspectiva. Este tipo de personajes, como los que se han repasado de manera sucinta en este apartado, adquieren un grado significativo de actuación, a éstos los llamaré 'personajes de ruptura', no sólo por su naturaleza o características físicas que rompen con la norma habitual, sino por el proceso de permeabilización narrativa que realizan, siendo una de sus principales propiedades de estos entes de ficción irrumpir de manera sistemática algunos procesos narrativos típicos en la forma de relatar, por ejemplo, el paso de un narrador omnisciente a la posesión por medio del diálogo de los personajes quienes intervienen en la acción.

La entrada o salida de un personaje mientras otros se encuentran realizando una actividad, la sensación y la percepción de observar (durante la lectura) la acción en tiempo presente gracias al diálogo realizado por los personajes, el papel que asumen algunos entes de ficción como espectadores o observadores y quienes a partir de esta postura comienzan a opinar o reflexionar sobre alguna materia por lo sucedido delante de ellos, todo esto a partir de su propia experiencia, hasta llegar a la conciencia plena del espectáculo teatral en que cada detalle es cuidadosamente predisposto para que la representación llevada a cabo resulte de la mejor forma para mostrar un buen desarrollo de la puesta en escena son algunos de los elementos que nos permiten hablar de una teatralización de la novela de caballerías; mecanismos narrativos que utiliza Feliciano de Silva, desde el *Amadís de Gaula* pasando por el ciclo de los palmerines como su principal base, a partir de varios recursos teatrales que ayudan a crear un efecto distinto de la acción del relato y presentarla al receptor de manera particular. Un devenir de la historia que busca apelar a las emociones del receptor y que gracias a la teatralidad ésta puede llegar de manera más efectiva al receptor.

3.2 Risa y humor caballeresco: del *Amadís de Gaula* a las continuaciones de Silva

Para poder hablar sobre el humor de las novelas de caballerías tenemos que tomar en cuenta varios elementos que ayudan a la configuración literaria de esta materia. Por ejemplo, el ámbito de recepción de este tipo de obras, pues si bien los autores toman prestados recursos tradicionales, el público principal será el conformado por el círculo cortesano, aunque esto no impidió que personas de diversos estamentos tuvieran acceso a estos textos e, incluso, formarán parte de su gusto como lectores y escuchas.

La materia humorística aparece de diversas maneras en el género y cumple con varias funciones narrativas, siendo la principal mostrar una serie de situaciones en donde el entretenimiento ameno y jocoso provocan la risa de quienes leen estas historias, fiel reflejo de lo que acontece dentro de la ficción cuando unos personajes se divierten ante las actitudes o decires de otros. En el *Amadís de Gaula* la presencia del humor no es tan grande en comparación con otros títulos del género que siguen a esta obra paradigma, pero da muestras de cómo era percibida esta materia por el público y también la utilización que

hace de ella Rodríguez de Montalvo para atraer la atención del receptor, entre otras formulaciones textuales que lo humorístico le permite realizar.

En el episodio que trata sobre la entrada de Amadís al castillo de Arcaláus por el otorgamiento de un don a Ardián, enano que se convertirá desde ese momento en una especie de escudero para el caballero, se nos cuenta sobre cómo el enano es hecho preso y queda colgado de una de sus piernas:

Estando assí oyó dar unas bozes, y yendo allá halló al enano que dél se partiera, colgado por la pierna de una viga, y de yusó dél un fuego con cosas de malos olores, y vio otra parte a Gandalín, que ahún éste atándolo estaban y queriéndolo desatar dixo:

—Señor, acorred ante al enano, que muy cuitado es.

Amadís assí lo hizo, que sosteniéndole en su braço, con la espada cortó la cuerda, y púsolo en el suelo y fue a desatar a Gandalín diziendo:

—Cierto, amigo, no te preciava tanto como yo el que te aquí pusso (I, XVIII, 433)

La imagen que se nos presenta del enano adquiere tintes cómicos por la naturaleza cobarde propia de esta criatura: grita por su liberación, además de que el narrador nos señala la presencia de algunos malos olores, lo que advierte sobre lo escatológico de la escena. También en esta cita se resalta el ingenio de Amadís por tratar de amenizar un poco la situación cuando le indica a Gandalín, mediante un comentario con un poco de gracia, sobre quien ahí lo hizo prisionero, el cual seguramente no lo estima tanto como él. Estamos, por esta escena, ante lo que Cacho Blecua ha denominado distensión narrativa gracias a la utilización del humor, que a la vez tiene la función de preparar al lector para las siguientes acciones, regularmente con otro cariz temático que implique un grado de peligrosidad.¹⁶⁷ Es decir, mediante el humor Rodríguez de Montalvo ofrece al lector una situación amena dentro de un conjunto de acciones valerosas que representa la liberación de varios personajes que se encuentran prisioneros en ese lugar.

Pero esta introducción del humor no queda ahí, ya que más adelante se volverá aún más significativa, cuando se nos presente al enano aún más temeroso al haber presenciado una lid entre Arcaláus y Amadís:

Amadís y Brandoivas se reían de gana, y mucho más del enano, que estava tan espantado que ni podía comer ni fablar y la color tenía perdida. Amadís le dixo:

—Enano, ¿quieres que esperemos a Arcaláus y dart'él el don que me soltaste?

—Señor —dixo él—, tan caro me cuesta éste, que a vos ni a otro ninguno nunca don pediere en quanto biva; y vayamos de aquí antes que el diablo acá torne, que no me puedo sufrir sobre esta pierna de que stuve colgado, y las narizes llenas de la piedraçufre que debaxo me puso, que nunca he hecho sino esternudar y ahún otra cosa peor (I, XIX, 443)

¹⁶⁷ Cacho Blecua, *Amadís: Heroísmo mítico cortesano*, op. cit., p. 121-122.

El gesto realizado por el enano, su comportamiento corporal después de haber sido hecho prisionero y colgado, despierta la risa de Amadís y el otro caballero, quienes ven al enano como una suerte de personaje de entretenimiento, ya que su falta de conocimiento lo ha llevado a emprender cosas que no puede entender, es decir, el enano se nos muestra como una criatura cobarde, incluso es tal su miedo que lo ha llevado a hacer sus necesidades fisiológicas en sí mismo. Ante esto Cacho Blecua señala tres modalidades de humor que comienzan a conformarse desde este episodio en el género: 1) la comicidad lograda por cobardía, 2) la comicidad propiciada por un castigo físico y 3) la comicidad relacionada con algo escatológico. Esta premisa humorística se transformará conforme avanza el género, ya sea recurriendo a esta manera de producir risa o a la configuración de un discurso de caballerías que ofrezca una situación fresca y que conecte una aventura con otra, privilegiando el buen humor y acciones jocosas. De ahí que el ejercicio de distensión que se introduce en el relato permitiera, en este caso, unir una acción vertiginosa, como un enfrentamiento bélico, con otra acción del mismo cariz, estableciéndose como puente entre ambas situaciones lo humorístico.

Pero no sólo este humor aparece en el *Amadís de Gaula*, como ya se había anunciado en el apartado anterior, existe otro humor ya no sólo situacional sino también verbal: los llamados donaires cortesanos. Esta especie de agudezas verbales dichas por un personaje sirven para caracterizar alguna situación en particular o algún personaje, de cuyas propiedades hace uso el otro para decir algo con gracia y de manera jocosa en relación con su aspecto o con su forma de ser. Estos decires verbales muestran el ingenio que posee un determinado personaje, ya sea para crear una ambientación festiva, como vimos con Macandón durante la prueba de la espada y del tocado, o para la elaboración y el desarrollo de una burla.

Estos aspectos seguramente fueron bien vistos por Feliciano de Silva debido a las posibilidades de solución que ofrecían al momento de establecer una conexión entre una y otra aventura, por lo que se convirtieron en componentes esenciales para la elaboración de episodios humorísticos en sus novelas, pero a los que integrará otros elementos que permitieron hacer de esta materia una de sus preferidas al momento de componer un libro de caballerías. Por ejemplo, en el *Lisuarte de Grecia* cuando Amadís y Esplandián deciden

disfrazarse en armas negras para impedir el paso de los demás caballero, actitud que no tiene otro fin más que la de probarse con sus hijos para saber quién de ellos es el mejor caballero. Para esto los dos caballeros decidieron cuidar el paso de un puente. Los demás personajes que se han topado con ellos deciden justar para poder así liberar el camino. Lo que me interesa rescatar de este episodio es como la reina Mabilia comentará cada una de las acciones de los encuentros entre los caballeros y los irá calificando de forma divertida, hay que recordar que estamos en una especie de torneo, pero que sin serlo adquiere grandes connotaciones festivas.

De las primeras justas, las cuales han ganado Amadís y Esplandián, comenta esta reina que ha tenido razón, pues antes de comenzar los encuentros había mencionado: “Guardad, no vais vosotros que tenéis necesidad de más caballos, que ellos presto se podrán encabalgár” (I, 104), conforme continua la justa y se hace más clara la diferencia entre los caballeros de armas negras frente a los otros, Mabilia con un tono desenfadado y aludiendo a las armaduras de ambos contrincantes señala: “¡Los dos cuervos maltratan los papagayos!” (L, 106); esto como resultado del enfrentamiento que han librado los caballeros con las lanzas, quedando en su montura los de armas negras frente a sus contrincantes, quienes parecen aves, por un lado, debido a los colores de sus armaduras, con lo cual se resalta el ingenio de la reina al relacionar la cromática con la cual visten los caballeros y, por otro lado, la manera en la que son lanzados de sus caballos, remedo del vuelo de pájaros, ya que gracias a esta frase la imagen de los caballeros en el aire y moviendo sus brazos para amortiguar el golpe de su caída dan la impresión gracias a la imagen que se crea en esta escena de simular una suerte de vuelo. Lo interesante y lo que cabe rescatar de este segmento del episodio es el tono festivo con el cual la reina Mabilia caracteriza a los demás personajes. Llegado el momento del enfrentamiento entre padres e hijos, Amadís-Esplandián en contra de Perión-Lisuarte, Mabilia señala: “Paréceme, señores, que no debéis justar, porque mejor cabalgando que a pie podremos buscar carros en que podamos llevar estos cavalleros” (L, 107), siguiendo con esta tónica divertida y jocosa, ya que se burla de los caballeros derribados por los de armas negras con este remate verbal.

Gracias a los decires jocosos y divertidos este episodio adquiere tintes lúdicos, si bien se tratará de una situación arriesgada y dramática por el enfrentamiento entre padres e

hijos, creo, Feliciano de Silva, a la luz de lo presentado en el *Amadís de Gaula*, pudo percibir el recurso del humor como un elemento para disminuir la tensión, incluso llevándola un paso más al incorporarla en un episodio en donde los lectores y los oyentes seguramente estarían al pendiente de lo que pasaría con dicho encuentro.

Conforme avanza el género Feliciano de Silva decide dar un giro a este tratamiento humorístico, tampoco lo abandonará, para presentarnos a figuras de divertimento: enanos, pastores, gigantes, caballeros engañadores. Estos personajes aparentemente secundarios se posesionan de la acción por momentos haciendo de la narración y de la historia más amena y entretenida. En el *Amadís de Grecia* aparecerá un enano que por su propia naturaleza causa hilaridad, pero que se verá acrecentada por la manera en la que actúa y decide manifestar sin temor alguno sus sentimientos ante la protagonista, de quien está perdidamente enamorado:

Así quedó Busendo en poder de Niquea. Ella holgava y ría con él cada día, mas él estava tan encendido en su amor, que nunca partía d'ella los ojos; no hazía sino sospirar. La princesa, que lo entendía, burlándose d'él muchas vezes le dezía:

—¡Ay mi señora! —dezía él— ¡Cómo no me tengo de quejar viendo cuánta diferencia pusieron los dioses entre vós y mí! A vós de tanta hermosura y a mí de tanta fealdad, que i no fuesse por la vuestra gran bondad, el dia que me viéssedes no podríades comer.

—Mi amigo —dezía ella riendo—, no me pareces tú a mi sino muy bien; si tú de mí estás pagado, no menos lo estoy yo de ti (II, XIII, 296)

La aspiración amorosa del enano sólo puede producir risa en Niquea, lo cual causaría un efecto similar en el receptor que ha leído este pasaje, ya que la inadecuación entre el enano feo y torpe y su sentir amoroso, solo puede causar hilaridad. Así, la falta de decoro entre personaje y su actuar acusa una primera característica de la novela para mover a risa. Esta cualidad de los personajes de Silva será constante, ya que la cuasística amorosa permite que entes de ficción aparentemente no proclives para este sentimiento causen risa al creer poder merecer tan noble sentimiento.

Por otra parte, hay ocasiones en que este tipo de personaje parodia lugares comunes de los libros de caballerías como las lides singulares. En la *Tercera parte del Florisel de Niquea*, se nos relata una justa entre dos enanos: Busendo y Ximiaca, enana que por su mismo nombre ya provoca hilaridad, y que formará junto al personaje masculino parte de los entes de entretenimiento y de diversión que se encontrarán siempre alrededor de los protagonistas cumpliendo con una finalidad cómica:

El enano [Busendo] dixo:

–Méteme a mi alla, que yo amansaré a la mi señora, pues que somos para en uno.

Y esto diziendo, don Florisel lo ata al acuerda de la savana para que le tomasse las llaves y lo mete dentro.¹⁶⁸ Y como la enana lo vee dentro cedo se levanta y arremete con él y travandole por los cabellos lo comiença a maltratar. Y el enano se abraça con ella, punando de la derribar, poniendo mucha risa a los que miravan de tal lid. Y en eso al suelo vienen, y la enana trava de un braço a Buzeno con los dientes, haziendole dar tan grandes cherriado como ella dava; y él trava por los cabellos, que hasta entonces no lo avía fecho, rebolcandose por el suelo, cual ganaba cual perdía, aprovechándose assí mismo ambos de las uñas añarandose los rostros.

–¡Para Santa María! –dixo don Florisel- . La lid de los ximios dos es la mejor que nunca vi, mas yo no estaré que no ayude a mi enano, que mal lo trata la donzella. Y esto diziendo, de las manos de la ventana se cuelga, quitado el yelmo y el escudo, y en el jardín se dexa caer de pies y travando de los enanos, que embueltos andavan, uno con una mano y otro con otra los aparta; mas ellos se tornaban a juntar con mucha braveza, no cesaron de sus cherriados, dando mucha risa a los que miravan, viendo a don Florisel muy congoxado por los despartir, el cual al uno y al otro con enojo lanço lexos; y la enana, viendo que no la quería dexar llegar al enano, de la halda de la loriga con las manos y los dientes le trava, lenvantándose toda en peso, tan brava estava. Y don Florisel tomándola en los braços le comiença a dezir riendo:

–Ora la mi querida y amada donzella, no ayáis mas enojo sino me lo queréis dar a mi.

Mas ella como esto le dixo, le echa la mano a las barvas, de lo cual el enano enojado con la mano le hiere en la mexilla, que mal a su grado le soltó. Y tomándole las llaves las echa arriba e dize que el suétano vayan abrir para que lafa, y uno de los caballeros fue a abrir (XXX, 91)

En primer lugar, el narrador resalta los ruidos producidos por Ximiaca, quien para potenciar la rabia que le produce el escape de Florisel golpea con sus manos el piso, haciendo de este personaje un ente caricaturesco, que como bien lo señala su nombre, parece más un mono incluso que enano, rayando en lo ridículo de su comportamiento. Este primer rasgo caracterizador a lo largo de esta escena resultará esencial, ya que la codificación con la cual se crea a este personaje causara hilaridad en el público pues es dominado por sus pasiones. El choque, por tanto, entre la rusticidad y el ámbito cortesano en este episodio resultará en la animalización del personaje representando por una falta de adaptabilidad a un mundo civilizado y normalizado que supone lo caballeresco, aspecto que moverá a la risa de los entes de ficción y del público.

En un segundo momento, ya cuando la enana arremete contra el enano, Busendo, el narrador no deja fuera ninguna de las acciones haciéndonos participe de lo sucedido:

¹⁶⁸ Llama la atención el uso del tiempo verbal con el cual empieza la escena, como si se llamará a la inmediatez de la percepción del público ante las acciones que se narran. Esta tónica temporal seguirá a lo largo de esta curiosa y divertida lid singular.

don Florisel lo ata al acuerdo de la savana para que le tomase las llaves y lo mete dentro. Y como la enana lo ve dentro cedo se levanta y arremete con él y travandole por los cabellos lo comienza a maltratar. Y el enano se abraça con ella, punando de la derribar

La enumeración de cada uno de los movimientos otorga a la acción el dinamismo necesario para causar un efecto cómico. Gracias a este efecto se puede dividir el combate de ambos contrincantes en dos momentos. El primero de éstos se divide claramente en cuatro acciones: 1) el jalón de cabellos que Ximiaca le propina a Busendo, 2) el intento que el enano hace por derribar a su contrincante, el cual no lo consigue y mueve aún a mayor risa a los caballeros que observan dicha escena, 3) cuando logra derribarla la enana que se encuentra encima de él y comienza a jalar el brazo, mientras el enano le muerde produciendo aún mayor ruido, lo que sin duda da mayor dramatismo y diversión a la escena, 4) uno encima del otro ruedan por el lugar no sin seguir maltratándose, sobre todo los rostros; mientras que el segundo de estos momentos se refiere a la reacción de Florisel ante lo realizado por los enanos.

La disposición textual de la segunda parte de este episodio rompe, gracias a la intervención de uno de los personajes, Florisel, la linealidad de la acción; este caballero quien hasta ese momento era espectador de la lid ayuda a propiciar otro efecto en el relato al decidir separar a los enanos. Esta ruptura de la acción en lugar de alterar la escenificación potencia los rasgos teatrales, ya que el caballero formará parte del espectáculo que se ha armado en el episodio. El efecto que produce esto es una ampliación de la acción, pues un personaje que se encontraba como observador ahora formará parte de la escenificación y pasara a ser aobservado tanto por los personajes que se encuentran en ese lugar como para el público que lee y escucha la novela. En ese momento la presencia del narrador, como en las acciones anteriores que conformaron la primera parte del supuesto combate, es fundamental para que se cree una espacialización particular de lo sucedido, ya que en esta segunda parte del enfrentamiento se nos cuenta como el caballero deja caer sus armas y atrapando con cada una de sus manos a cada enano los eleva en el aire apartándolo uno de otro. La espectacularidad que se resalta en dicho suceso es la actitud que los enanos toman al verse en esa posición, pues ni Busendo ni Xiamaca dejan de intentar seguir con los golpes aún con lo que implica estar en el aire sostenidos por Florisel, dichos movimientos estarán acompañados con el ruido que producen ambos

personajes. Al final Florisel decide apartarlos aventándolos a lados contrarios, pero lo que producirá mayor risa es que Ximiaca al seguir intentando acertar golpes a Busendo logra jalarlo de las barbas, esto nos muestra la caracterización fisonómica de uno de los personajes, lo cual no había señalado hasta ese momento el narrador, elemento que incrementa el diseño espectacular sobre el que se construye este episodio lleno de comicidad.

Para emprender el análisis de los episodios cómicos y de burla en las novelas de caballerías de Feliciano de Silva tenemos que delimitar lo que se entiende por ambos conceptos; para ello, se ha decidido partir de la idea de humor como un discurso que representa un ruptura de la solemnidad, con esto queremos decir, y apegándonos a lo meramente caballeresco, a la representación que se hace de la transgresión que sufre el mundo idealizado de este tipo de literatura para despertar la risa de un receptor. Por ejemplo, y recordando algunos personajes de los que hasta aquí se han descrito, el escudero anciano (Macandón) del *Amadís de Gaula* transgrede el orden, podemos decir natural, de la caballería, ya que al momento de ser ordenado con todas las implicaciones que contiene este ritual de paso ya no cuenta con la edad para realizar proezas y poder ganar un nombre, además de la fisonomía tan curiosa que presenta, o Busendo, el enano que aparece en el ciclo amadisiano desde el *Amadís de Grecia*, quien es capaz de quebrantar las normas imperantes del amor cortés en esta clase de textos manifestando su enamoramiento por Niquea, caso similar al del pastor Darinel, ambos personajes aspiran a poseer el amor de mujeres que están fuera de su alcance, actitud que provoca humor y la hilaridad de otros personajes, o, Fraudador de las Ardides, caballero burlador que aparece desde la *Tercera parte Florisel de Niquea* hasta el final del ciclo, quien al decidir hurtar los caballos de otros caballeros transgrede la principal norma distintiva de la caballería; realiza acciones que provocan más risa de quienes padecen sus embustes que realmente un enojo, éstos solo por nombrar algunos casos de ruptura de una materia tan solemne como los valores caballerescos, rasgo esencial para la aparición del humor en este tipo de relatos.

Una pequeña aclaración antes de continuar, a lo largo de esta investigación me limitaré a la conceptualización de humor a lo estrictamente proclive a la risa y a la hilaridad, pues humor es un concepto tan amplio en la época, incluso hoy en día, que podrían caber dentro de él aquellos donaires o dichos agudos en donde se muestra el

ingenio del personaje por salir bien librado de situaciones que apelan a su capacidad intelectual; esto puede considerarse lleno de humor, pero no siempre producirá un risa en los personajes o en el público, más bien apelará a la destreza con la cual el personaje ha dicho algo y de lo que el receptor deberá aprender para trasladarlo a su realidad o para valorar si la contestación poseyó un alto grado de artificio.

Pero ¿qué pasa con el concepto de comicidad y de burla? Partiendo del postulado anterior, la comicidad en las novelas del mirobrigense será definida por las acciones o comentarios realizados por personajes que provoquen risa, un tipo de risa que estará delimitada por una serie de frases, la cuales indicarán el grado preciso de risibilidad y de hilaridad que produce una situación en particular. El *Lisuarte de Grecia* presenta una casuística curiosa con respecto a la delimitación entre lo que provoca una risa apenas perceptible en el rostro y una risa a carcajadas. A continuación citaré algunos ejemplos de esta primera novela de caballerías del mirobrigense y del *Amadís de Grecia*, que no pretenden ser exhaustivos, pero sí orientadores sobre esta cuestión para distinguir entre un episodio cómico de otro en cuya estructura se encuentra la burla, entre otros elementos que constituyen la segunda, directrices que no variarán a lo largo del ciclo amadisiano pero que si incorporarán varios elementos enriqueciendo dichos episodios; esto con la finalidad de distinguir dichos capítulos en las cuatro partes del *Florisel de Niquea*. La razón de optar por la delimitación de este par de conceptos en las dos obras iniciales de Feliciano de Silva responde a que la primera se constituye como una obra de apertura ante una narrativa que comienza a despuntar, mientras que la segunda refleja por su carácter experimentador, una suerte de punta de lanza sobre la cual construirá su visión del humor.

Pero vayamos a los textos, en la primera obra de caballerías de Silva, la risa es más común de lo que pudiera pensarse, sobre todo si la comparamos con los primeros cinco libros del ciclo amadisiano de la cual Feliciano de Silva dice continua su *Lisuarte*. Tenemos una gran variedad de frases, llamadas de atención que nos avisan sobre la risa. Cuando Lisuarte presta atención al comentario de Parmineo quien señala la belleza de Onoloría el caballero, ya enamorado de la infanta, dice:

Lisuarte se sonrió e dixo entre sí:

—Aunque yo no lo soy, por tal tengo yo a mi señora (VI, 24)

La sonrisa adquiere una connotación amorosa, ya que lo señalado por el caballero es una confirmación de su sentir amoroso por la doncella. Este tipo de risa está más proclive al ingenio con el cual Lisuarte supo adecuar su sentimiento con lo dicho por su compañero. En cambio, capítulos más adelante cuando Perión, hijo de Amadís, ayuda a ganar la ciudad de Siberna y eligen entre él y el rey Talanque para que deba gobernarla, se nos muestra una situación risible. Ante la elección de que sea Garinter el que se quede a cargo de la ciudad, todos los caballeros se ven inmersos en una conversación en la cual la cordialidad y se hará presente, a tal grado que Maneli decide intervenir, otorgando a la situación tintes cómicos:

E tomándole las manos, Talanque se hincó de inojos e le besó las suyas. Perión lo levantó. Garinter dixo:

—Por cierto, señor rey Talanque, muy poco os tengo servido para pagaros las mercedes que me fazéis. Pero baste mi voluntad que está tan presta en vuestro servicio, porque obra ninguna no bastaría para recibirla en cuesta d'esta merced.

—Señor hermano, —dixo Talanque—, sois tan complido en vuestras razones que me ponéis en vergüença, según lo poco que he fecho en vuestro servicio para con lo que desea mi voluntad.

—No aya más —dixo Maneli—, que según os veo fuertes assí en armas como en ser bien criados, si más os encendéis, no avrá quien os pueda despartir.

Todos rieron mucho de lo que Maneli dixo e abraçáronlo muchas vezes riendo (XIII, 47)

El grado de risibilidad en comparación con el caso anterior es mucho mayor, también se debe al ámbito festivo sobre el cual se inscribe esta conversación: la victoria y recuperación de un territorio que estaba en manos de gente de malas costumbres. Lo que me importa señalar de esta cita es la variabilidad en cuanto a lo cómico que se origina por la perspicacia de Maneli derivada de la situación que observa.

Misma calificación de comicidad se le otorga al episodio cuando Lisuarde se disfraza de doncella con ayuda de Gradafilea para escapar de la prisión en la que lo tenía Melía:

E desnudando una rica ropa que traía vestida, la hizo vestir a Lisuarte e púsole el su tocado de [es]tampas muy rico. Como gelo acabó de poner, Lisuarte le tomó de las manos para gelas besar. Ella lo *abraçó riendo* e dixo:

—Por cierto, tan apuesta donzella como vós nadie meresce tanto que le pueda dar las manos.

Él se rió de lo que la infanta dixo, e dixo:

—Por cierto, señora, según la hedad que he e las pocas cosas que he hecho, bien cabe en mí este vestido (XXVI, 57)

Este tipo de comicidad irá acompañado de un gesto corporal: el abrazo; cuando me refiero a este tipo de comicidad trato de distinguir una especie de complicidad entre lo que

sucede y lo realizado por los personajes que intervienen en la acción. En el caso anterior los tres caballeros se encuentran ante un ambiente festivo debido a la victoria, mientras que en éste el caballero y la doncella se contagian de la atmósfera que significa el cambio de identidad, además de la gestualidad realizada por Lisuarte que ayuda a la comicidad del episodio.

También durante alguna cena o algún punto de reunión los personajes ríen ante lo dicho por otro, ya sea por lo erróneo de su comentario o por lo jocoso de su expresión. Pero ahora me detendré en otro tipo de risa, la que es provocada ya no por la conversación que mantienen uno y otro personaje, sino por la situación de la que son testigos. En el *Amadís de Grecia* cuando se relata cómo el protagonista se disfraza de sármata y es presentada por el Soldán a Niquea, quien ve el enamoramiento que su padre ha sufrido por la esclava ríe:

Niquea, que tanto a su padre vio loar aquella nueva sierva con palabras que bien mostrava estar llagado de aquella cruel herida de que ella lo estava, no pudo estar que no riesse y no dixiesse:

—Suplíc'os, señor, que me mandéis traer delante mí essa tan hermosa donzella para que yo algún plazer de la soledad de la poca conversación que tengo pueda recibir.

—Mi amada hija mía —dixo el Soldán—, cuando sea tiempo yo os la mostraré, porque quiero que la veáis adornada como su hermosura merece porque quiero que compita con vós. Y hasta entonces aved paciencia, pues que no se dilatará tanto a más de quanto sus atavíos sean hechos.

Con esto el Soldán se tornó para donde Nereida estava. *Niquea y sus infantas y donzellas quedaron riendo de ver al Soldán tan enamorado de su sierva* (LXXXVII, 446)

La comicidad de este episodio consiste en la opinión que hace Niquea al ver a su padre de tal manera enamorado de Nereida, lo cual produce risibilidad, incluso, en las doncellas que acompañan a la infanta. Por tanto, la fórmula que nos señala la risa que ha despertado la actitud del Soldán en ellas nos deja entrever que la gestualidad y el comportamiento corporal fue el principal artificio que provocó la reacción de los personajes femeninos.

Otro ejemplo de esta situación la vemos en los episodios finales de este mismo libro cuando Florisel rescata a Silvia de dos caballeros que quieren raptarla al encontrarla con Darinel, alegando que no es digna de ser acompañada de tan baja persona. Cuando esto sucede Florisel advertido por los gritos del pastor acude para ayudar a la pastora, pero la huida de Darinel causará risa en el caballero: “En esto vio a Darinel gran pieça ir huyendo. Él le dio bozes que tornasse, a las cuales él tornó, y estando ellos contando lo que avía passado con el cavallero y *riendo del huir de Darinel*” (II, CXXXIII, 577). De nuevo la

comicidad consistirá en lo que realiza el otro personaje, en su actitud y en su comportamiento corporal, la fórmula que nos indica que rieron nos habla de una carcajada.

Por tanto, los episodios cómicos guardan relación entre la expresión que nos indica el grado de risibilidad de los personajes acorde a la situación ocurrida, lo curioso de estos ejemplos escogidos al azar, pero que también nos enseña la evolución de la materia cómica, es la implicación del comportamiento corporal de quienes mueven la risa de los otros, ya sea como en los últimos ejemplos, una inadecuación entre personaje y el estamento que representa como el Soldán, o la cobardía llevada a su máxima expresión personificada por Darinel. En los ejemplos del *Lisuarte de Grecia* se puede apreciar una comicidad un poco más mesurada; con esto me refiero, a que si bien existe un comportamiento gestual de los personajes, tiene mayor connotación significativa la conversación, de ésta se derivará la risibilidad mediante un comentario que provoque comicidad y la adecuación o inadecuación de éste ante una situación. De ahí la importancia de frases que nos advierten sobre el grado de risa que se provoca en los personajes, el humor, por tanto, estará condicionado y sugerido por dos factores: 1) la apreciación que tiene un personaje del otro, quien lo declara verbalmente gracias a algún donaríe o decir jocoso, lo que resalta el ingenio que posee al adecuar una expresión que caracterizará la acción, y que al final será celebrada por los otros personajes mediante distintos grados de afectación (una sonrisa, una risa, una risa acompañada de un gesto incluyente como un abrazo) y 2) el comportamiento determinado de un personaje que originará la risa de otros que lo observan, la comicidad desde esta modalidad será provocada por la disociación y la falta de decoro entre el personaje y su estamento o por la personalidad del personaje llevada al límite, lo cual es causante de una risa a carcajadas.

La burla en las novelas de caballerías de Feliciano de Silva aparece regularmente cuando un personaje asume otra identidad o cuando no comprende una determinada situación que se presenta y de la cual es partícipe otorgando a lo sucedido una explicación o interpretación distinta a la que realmente es. La burla aparecerá principalmente en los episodios con un claro matiz cortesano, por ejemplo, Alquife, en el *Lisuarte de Grecia*, se presenta ante la corte de Amadís disfrazado por sus artes mágicas como un caballero de armas verdes sobre un caballo blanco, aspecto que nos habla sobre la espectacularidad presente a lo largo del episodio. Para dar mayor dramatismo a su vestuario, lo llamaré así al

vestimenta con la cual se presenta, pues ésta cumple una función efímera: se encontraba rota por varias partes saliendo por ella sangre de una manera excesiva, nótese una conciencia de dramatización a partir de lo que lleva puesto el personaje, un accesorio que llama la atención de los demás personajes. Todo ello para justar contra Perión y Lisuarte a los cuales derriba de los caballos, pero como las reglas involucraban a un tercer caballero después de haber sido derrotados los dos primeros, Amadís tuvo que armarse para justar con el misterioso caballero, del cual se nos dice es alemán. Pero Amadís será derrotado y arrojado de su caballo al momento de chocar las lanzas, éste le pide al otro caballero descender de su montura para retomar la batalla ahora con espadas:

De donde los cavalleros se comabatían pareció una nube tan negra y espessa que no podían ver cosa alguna ninungo de los qu los miravan, assñi los cavalleros que se combatían como el rey Amadís y el Cavallero de Alemania que cabe ellos estavan por mirar la batalla, Pero en un punto lo nube fue desfecha, el rey Amadís e los dos cavalleros parecieron en sus cavallos cavalleros y el cavallero verde tornado aquel honrado viejo Alquife encima de un palafren blanco. La causa por que el encantamiento se desfizo adelante la sabrés. Todos los que los miravan e assí ellos mesmos les tomó una gran risa viendo la burla que se les avía hecho (LXXVI, 177-178)

Es claro el ambiente cortesano que rodea a la burla, ya que funciona como una especie de entretenimiento tanto para los personajes que se vieron involucrados (Amadís, Perión, Lisuarte y Alquife) como para todos los otros entes de ficción que se encontraban en ese lugar observando cada una de las acciones de la justa. La risa que se sugiere mediante la frase que alude a ésta, parece ser a grandes carcajadas debido a la propia constitución de la broma. Estamos, por tanto, ante una nueva comicidad que se crea cuando existe un cuadro de personajes en donde algunos son engañados por otro, u otros, que asumen el papel de engañadores, puede ser que exista una suerte de ayudantes para la realización de la burla, pero no necesariamente.¹⁶⁹ Cabe aclarar que en este episodio no hay agentes que ayuden a Alquife a realizar la broma, esto debido a sus propiedades mágicas.

En cambio, en la *Tercera parte* y la *Cuarta parte del Florisel de Niquea*, ya podemos observar una composición de la burla compleja y desde otra perspectiva, con esto quiero decir que el cuadro que involucra a ciertos personajes adquiere tintes teatrales, piénsese en específico en el entremés. El personaje burlador obtendrá un beneficio material,

¹⁶⁹ Es clara la naturaleza entremesil de este tipo de situaciones. Véase Javier Huerta Calvo, *El mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Barcelona, J. J. de Olañeta, 1995.

ya no será solo un ente de entretenimiento como en el caso anterior en el que Alquife ayudó a establecer un ambiente festivo y lúdico en la corte de Amadís. Ahora Fraudador de las Ardides, personaje fuera de la norma usual de los libros de caballerías, encarnará a un engañador profesional que busca la obtención de algo provechoso, por ejemplo, en el capítulo LXXVI de la *Tercera parte del Florisel de Niquea* este personaje pareciera esperar a sus víctimas mientras se recuesta debajo de un árbol para tomar la sombra, de pronto se acercan por la floresta dos caballeros, el Caballero del Fénix y el Caballero del Letrero, llamados por la curiosa manera en que el primero se encuentra se acercan a él para preguntarle sobre la razón de estar descansando en lugar de buscar aventuras como todos los caballeros andantes. Fraudador sabiendo de su interés y que éste le servirá para poder engañarlos les cuenta sobre una supuesta aventura que no se encuentra lejos de ahí y de la cual, según él, obtendrán gran nombre al resolverla. Éstos ni tardos ni perezosos aceptan que los encamine al lugar, después de un rato de cabalgata se detiene frente a una cuadra y les indica el lugar, cuando los caballeros desciende de sus caballos les muestra una ventan por la cual tendrán que observar atentamente, pues detrás de ella se guarda un gran secreto por el que entenderán la manera en resolver supuesta ordalía. Mientras ellos suben por las escaleras este curioso caballero, quien decidió quedarse abajo para cuidar de las monturas y al ver que los caballeros han llegado a lo más alto les grita avisándoles que serán testigos del mayor secreto que hayan podido ver hasta ese momento:

—Ahora lo sabréis —dixo él— lo uno y lo otro, y para que no os quexéis de mí, que no os dixese verdad en todo, sabed, ya que estáis allá subidos como conviene para saberlo, que el pensamiento vuestro y de vuestro compañero era de provar esta aventura y el mío de cerraros esta puera subidos allá y llevar vuestros caballos, que me semejaron buenos. No diréis aora que no os dixese verdad, pues sabidos allá vuestros pensamiento y el mío avéis sabido [...] Y con esto a mucha priessa se va, dexándolos tan burlados. Y ellos mirándose el uno al otro, con todo su enojo no pudieron *dexar de reír* (III, LXXVI, 235-236)

La burla ha cobrado otros tintes en donde se busca un beneficio propio antes que uno colectivo, principalmente de entretenimiento en el caso de Alquife. Fraudador de las Ardides, por su parte, se ha caracterizado por poseer un ingenio singular para la realización de la burla sin necesidad de haber utilizado una escenografía maravillosa o la ayuda de un aparato espectacular fastuoso, lo cual es celebrado por los personajes burlados al no poder controlar la risa, quienes a pesar de su enojo celebran la capacidad intelectual con la cual han sido burlados, esto manifestándolo con grandes carcajadas.

La evolución en cuanto a la presentación de la materia humorística se adecua a los nuevos tiempos y a una adaptabilidad de los gustos cortesanos por este tipo de situaciones, si bien como se ve nos encontramos fuera del espacio de la corte, se guardan los modos y los sentidos de ese lugar para la elaboración de este tipo de bromas. Hemos pasado del uso de la comicidad a modo de donaires y decires agudos, así como de la presencia de personajes proclives a risa como Ardían en el *Amadís de Gaula*, a una nueva configuración en la cual los entes de ficción secundarios y de condición baja comienzan a tener relevancia al convivir de manera directa con los personajes de estamentos altos y protagonistas. De ahí que enanos, como Busendo, aspiren al amor de una princesa o se atrevan a entablar una lid singular con otro ser de su misma especie.

De este modo, la comicidad y la burla adquieren unas propiedades particulares y que gracias a la fórmula que nos indica el grado de risibilidad de los personajes podemos interpretar cuál es el nivel del humor y la risa que despierta la situación. Pero algo es claro, el uso de la teatralidad para componer este tipo de episodios se va incrementando de manera exponencial. Por ejemplo, en la burla de Alquife será el narrador quien nos cuente lo que ha sucedido, mientras que en el embuste de Fraudador será el propio personaje quien idee la jugarreta y quien explique a los caballeros el porqué del engaño. Estamos ante una nueva forma de presentar la acción narrativa y, sobre todo, de episodios que se conforman como una suerte de puente entre aventuras. El humor de esta manera será utilizado por Feliciano de Silva, y siguiendo lo señalado por Cacho Blecua en el caso del *Amadís*, como un elemento distensivo, pero que ya no sólo prepara al lector para un desarrollo de otras acciones sino que cobra una independencia a tal grado que estos episodios tienden a una escenificación y conforme avancen los libros del ciclo amadisiano adquirirán mayor espacio en las historias de los caballeros andantes pertenecientes a la genealogía de Amadís.

3.3 Mecanismos narrativos para la conformación de un espacio escénico humorístico

Lo anterior nos muestra cómo no es un hecho meramente causal que la crítica identifique a Feliciano de Silva como un novelista innovador y experimentador del género de los libros de caballerías castellanos. La particular manera de utilizar diversas tradiciones literarias

para modificar las unidades espacio-temporales de la acción, con el objetivo de ofrecer una narración compleja e intrincada, pero facilitando a la vez su recepción al mostrar de manera pormenorizada y gracias a la efectividad de concebir la acción novelesca con características tetralizables, nos señala su capacidad creativa.

Para algunos estudiosos de las novelas de caballerías de Silva, la acción que transcurre en la novela, por momentos, se concibe desde una presunta ‘representación’ de un suceso narrativo,¹⁷⁰ con esto no queremos señalar una existencia del teatro como espectáculo total dentro de la novela en donde unos personajes representan frente a otros una historia alterna a la que se está llevando a cabo,¹⁷¹ por ejemplo, piénsese en el retablo de maese Pedro o en varios de los episodios de la segunda parte del *Quijote*, así como en otras novelas áureas;¹⁷² al contrario, la presencia de algunos recursos dramáticos permiten una técnica compositiva particular en cuanto a la estructura de la acción novelesca de las continuaciones amadisianas escritas por Feliciano de Silva. La visualización que hace el receptor de algunas situaciones amorosas y maravillosas, aspecto que como veremos más adelante se convirtió en un principio de composición para los episodios humorísticos sobre todo en cuanto la unidad espacio-temporal de la acción, pues gracias a ello se intentaba crear una representación visual en la imaginación del público, mostrando cada uno de los elementos narrados en un episodio; simulando, con ello como si el devenir narrativo se ejecutara delante de sus ojos, unos espectadores testigos (lectores y oyentes) de una especie de representación.

¹⁷⁰ Esto ya era señalado por Sales Dasí en su introducción a la edición del *Lisuarte de Grecia*: “Silva echará mano de todos aquellos efectos que contribuyan a la diversión de unos entes ficcionales que gozan de los actos de heroísmo, pero que, al igual que los hombres del renacimiento español, también se apasionan por la burla y por la risa; en esta tesitura la magia adquiere una dimensión teatral evidente”, “Introducción, *op. cit.*, p. XVIII. De la misma forma de pensar son Alberto del Río y Martín Romero, el primero de estos dos críticos ha señalado cómo en algunos episodios de la *Cuarta parte del Florisel de Niquea* donde aparecen églogas se muestra una clara tendencia de escenificación por su disposición compositiva, “Las bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías”, en Begoña López Bueno (ed.), *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 91-119; mientras que el segundo de ellos observa cómo en esta misma novela el mirobrigense construye el dialogo a partir de un halo dramático, “Introducción”, *Florisel de Niquea (Cuarta parte/libro II). Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pp. 9-11.

¹⁷¹ Aunque como se ha visto en la *Cuarta parte del Florisel de Niquea* sí se puede observar una representación dentro de la novela, con lo cual podemos hablar de la existencia de teatro en la novela.

¹⁷² Basta recordar *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina al recurrir a una representación dentro de la novela o *Las harpías de Madrid* de Castillo Solórzano en donde se representa un entremés, solo por mencionar dos autores áureos que recurrieron a este recurso.

La presencia de una organización y una estructura de la acción que se apoya en la mayoría de las ocasiones en los diálogos crea un efecto de ver en tiempo inmediato cada uno de los sucesos narrados y ya no desde un pasado relatado gracias a una óptica superior por un narrador y que, además, con ello, se intenta involucrar al receptor para generar una efectividad de lo presentado; la acción adquiere una capacidad de visualización, lo que nos habla de una confluencia de lo teatral con la narración de un relato.¹⁷³ Una técnica de composición en la cual se destaca una organización visual mediante una espacialidad de la acción, con lo cual podemos hablar de una narración que tiende a una ‘escenificación’ con todas las reservas que esta afirmación implique. Una ficción, en consecuencia, que no responde solamente a una naturaleza novelesca, pues se recurre a un tratamiento singular del espacio para asentar el devenir de la acción del relato, cuyo principal rasgo temporal es la inmediatez.¹⁷⁴

En una representación teatral la configuración del espacio de la ficción, la caracterización de los personajes, el diálogo de éstos, la sucesión de acciones que realizan, acompañados o no de una carga gestual y kinésica, sumado al devenir temporal crean una realidad que necesita de un espacio de ficción para su virtualidad. Por tanto, el escenario se

¹⁷³ Al comparar el *Amadís de Grecia* frente al *Lisuarte de Grecia*, Sales Dasí llama la atención sobre la ‘voluntad fabuladora’ de Feliciano de Silva, quien se apoya principalmente en los diálogos para exacerbar el estado de ánimo de los personajes, rasgo caracterizador de una pieza dramática: “el estilo más coloquial del *Lisuarte* irá siendo sustituido por una innegable vocación retórica, más significativa en los diálogos de los personajes y en aquellos fragmentos en los que el sentimiento amoroso y sus consecuencias se convierten en tema central del discurso”, “Introducción [*Amadís de Grecia*]”, *Antología del ciclo de Amadís de Gaula*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 195; esto nos advierte el grado de artificio literario que este autor otorga a lo expresado por los personaje para crear en el público diversas expectativas con respecto a la resolución de los conflictos narrativos, en esta caso los que involucran a la temática amorosa. Por su parte, Martín Romero resalta el rasgo distintivo de Feliciano de Silva con respecto al uso del diálogo en sus novelas y en particular al segundo libro de la *Segunda parte del Florisel de Niquea*: “fue especialmente hábil en la composición de las partes dialogadas de sus obras, y logra conferir agilidad y realismo tanto a estos debates cortesanos a todos los diálogos del texto. Parece percibirse que, para este escritor, la aventura básica no siempre ha de centrarse en el enfrentamiento bélico, sino que también puede componerse un episodio en el que, sin que ocurra nada en concreto, los lectores ‘oigamos’ las palabras (graciosas, burlescas, cortesanas o didácticas) de sus personajes. Parece que en ocasiones la aventura narrada por un intermediario va cediendo paso a la escena en que el receptor cree ver y oír directamente a los protagonistas, escenas en las que se percibe un directo carácter dramático”, “Introducción, *op. cit.*, p.7.

¹⁷⁴ Sobre el espacio dramático Aurelio González señala: “La construcción del espacio dramático la tenemos que entender aceptando que teatralmente podemos hablar de una triple concepción espacial a partir del espacio teatral que involucra al público en el teatro, en el cual tenemos un espacio que es el escénico, esto es el tablado, el cual se convertirá en un momento dado de la representación en un espacio de la ficción, ya sea por medio de la caracterización escenográfica, de tipo más o menos realista, o simplemente sugerida, o por medio de los parlamentos de los propios personajes”, “La venta como teatro. Cervantes y el Quijote”, en Gustavo Illades y James Iffland (eds.), *El Quijote desde América*, México, El Colegio de México-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2006, pp. 101-117.

convierte en ese lugar en el cual se representa una realidad ficticia frente a nuestros ojos de espectadores. El efecto escénico propio del teatro y dispuesto en una novela intenta recrear por medio de las marcas del género dramático una acción escénica; un episodio narrativo adquiere un tratamiento escénico como sucede en el espacio donde se desarrolla la ficción dramática, el cual se vuelve un elemento textual significativo cuando se unen varios componentes de la narración otorgándole a ésta una naturaleza teatral, principalmente el(los) personaje(s), el diálogo, además de una función especial que desempeñará el narrador, entre otros elementos, los cuales se irán conjuntando para conformar una teatralización de lo novelado. La técnica de presentación escénica en la prosa de caballerías de Feliciano de Silva sirve como apoyo, un soporte que permite otorgar mayor dramatismo a situaciones particulares, amorosas y maravillosas, así como impulsar de manera efectiva otras, sobre todo cómicas y burlescas, lo que ayuda al receptor a observar todo lo que ocurre ‘en escena’.

Aurelio González señala como este tipo de procedimiento narrativo se hace presente en las novelas cervantinas, lo que ayuda a la creación de una suerte de teatralidad y, con ello, se facilita la observación y la obtención de una percepción distinta de la acción que se narra en el relato, la cual es presentada frecuentemente desde la perspectiva de un narrador, pero que gracias a diversos recursos dramáticos éste puede desaparecer o ponerse detrás de los personajes, una especie de espectador u observador, para que éstos adquieran el protagonismo total de la acción y sean ellos mismos capaces de construir la ficción:

Entendiendo ésta [la teatralidad] como un modo de representación que revive, con las técnicas del teatro, la ilusión del escenario y dinamiza la acción a partir de una presencia en un espacio de y de unos personajes que actúan; así la acción se percibe directamente, porque hay una actualización dramática, y no a través de la mediación de un narrador¹⁷⁵

El lector y el oyente de las novelas de caballerías, partiendo desde este punto de vista sobre la composición de una ficción, se convertirán en una especie de espectadores de lo que sucede en el relato, como si la acción se les presentará y ocurriera delante de sus ojos. Por ello, el apoyo que ofrece una espectacularidad propia del teatro al discurso narrativo resalta la importancia de una organización visual, cuyo objetivo es presentar y ofrecer de manera

¹⁷⁵ “Confluencias narrativas teatrales en Cervantes”, en Juan Octavio Torija (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, Centro de Estudios Cervantinos, Fundación Cervantina de México, Museo Iconográfico del Quijote, 2013, p. 185.

distinta e inmediata varios de los lugares comunes sobre los cuales se construye un libro de caballerías para que la acción sea percibida desde otro ángulo de recepción, pues ésta se concretizará por los propios personajes sin la necesidad de un intermediario que relate sus acciones.

Podemos pensar, entonces, que la variedad en la disposición textual de la historia no sólo radica en función del manejo de los tópicos y de los motivos de la literatura caballeresca desde una postura original que desea otorgarle Feliciano de Silva a sus obras, sino también en la manera en que se estructuran estos textos, la cual consiste en ofrecer un producto creativo que intenta despertar el interés del público en todo momento, para que las aventuras de un caballero andante no parezcan lentas y monótonas, y ofrecer, así, una diversidad, no sólo en cuanto a la conformación de nuevos personajes o en la presentación de temáticas particulares, sino dar un paso más adelante con respecto a la configuración de una acción novelesca. La acción se transforma o, mejor dicho, se espacializa para que, como en el teatro, pase delante de los ojos del receptor durante la lectura de la novela, efecto que debió, sin duda, haber causado un impacto sensorial trascendental para los lectores y los oyentes de la época, quienes durante la difusión y la oralización de las novelas pudieron imaginar cada una de las acciones gracias al apoyo que ofrece este recurso dramático en la narrativa. Para recrear este mecanismo de escenificación Feliciano de Silva recurrió a tres procesos de composición: 1) la actualización dramática, 2) la espectacularidad y 3) la teatralidad; estos recursos dramáticos permiten conformar un espacio escénico en la narración, y facilitar así la percepción de lo sucedido debido a la recreación que el público realiza en su imaginación de cada una de las acciones protagonizadas por aquellos personajes involucrados en episodios llenos de humor y comicidad.

3.3.1 Actualización dramática

Como ya se dijo el primero de los mecanismos para la conformación de un espacio escénico en la narrativa caballeresca de Feliciano de Silva es la actualización dramática. Entenderemos por este término a la ausencia de mediación realizada por el narrador, quien deja de contar desde su perspectiva la acción acontecida y cada uno de los pormenores que suceden en la historia, con lo cual bajo este recurso se distancia de lo que ocurre y deja que

los personajes mediante su diálogo generen el devenir de la acción, todo ello como una suerte de escenificación.

La disposición espacio-temporal de la acción dependerá en ese momento exclusivamente de los personajes, ya que por medio de sus intervenciones se originará una escena de teatral, ayudando a la narración con el incremento del dramatismo de una situación; esto despertaría el interés del público y posibilitaría la creación de expectativa desde diversas aristas que provocaría una reacción en el estado de ánimo del público.¹⁷⁶ Cabe aclarar que esta técnica narrativa fue utilizada por el mirobrigense para agilizar diversas situaciones de distinta temática, pero que para lo que aquí importa, los episodios humorísticos, se convirtió en un rasgo esencial para su construcción discursiva.

En el *Lisuarte de Grecia* cuando se nos narra sobre la liberación de Lisuarte ayudado por Gradafiliea de la prisión en la que lo tenía Melía y cómo el doncel huye del campo pagano para refugiarse en el real de los cristianos, Feliciano de Silva decide emplear esta técnica compositiva para crear un mejor acercamiento en el desarrollo del episodio por parte del público, además de mostrar la confluencia de diversas materias literarias en un solo capítulo: lo humorístico y lo caballeresco. La conformación del espacio escénico inicia cuando el narrador nos avisa sobre cómo la doncella, al percibir que su padre, rey pagano y quien es parte de las huestes de Melía, duerme, hecho que ésta aprovecha al ver la oportunidad para salir de la tienda y trasladarse a otra en la cual se encuentra prisionero Lisuarte:

E como fue en la tienda dexó acostar al rey, e desdeque sintió que estava durmiendo, tomando consigo una donzella de las mayores que traía de quien ella más se fiava, tomándola consigo se fue a la tienda del fermoso donzel que preso estava. Los guardas la dexaron entrar como solían. *Ella halló a Lisuarte echado sobre una cama, muy triste en ver las cosas de la manera que ivan, e más lo estuviera si supiera lo que se le aparejava, qu'el mayor dolor que sentía era que no esperaba jamás poder ver a su señora* (XXV, 56)¹⁷⁷

¹⁷⁶ Es importante situar a Feliciano de Silva dentro de un contexto de cambio o, mejor dicho, dentro de un proceso de transición cultural y artística, ya que esto nos permitirá acercarnos a su quehacer literario y comprender algunos de los rasgos característicos de su prosa. Para planteamientos generales puede verse el todavía iluminador trabajo que podría resultar polémico por momentos debido a la ejemplificación que utiliza para referirse a este periodo artístico y cultural, así como de la conceptualización del término manierismo, ya que deja de lado obras a mi parecer más pertinentes y anteriores cronológicamente a las señaladas por él que podrían resultar más esclarecedoras, de Arnold Hauser, *El Manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971 y *Origen de la literatura y el arte modernos. III. Literatura y Manierismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.

¹⁷⁷ El énfasis es mío. En adelante y para evitar la repetición de esta fórmula para resaltar algún aspecto significativo de las citas del texto para el análisis expuesto se ha decidido modificar la tipografía sin previo aviso, dando a entender con ello la importancia de dicho resaltado para efectos de esta investigación.

El narrador hasta este momento nos enumera cada una de las acciones realizadas por Gradafílea antes de salir en busca del doncel para ayudar a su liberación. Esto permite crear un ambiente de peligrosidad al inicio del episodio y causar así gran expectativa en el público, dejando en el lector y en el oyente una sensación de incertidumbre ante cada una de las acciones que se presentarán para la resolución del conflicto propuesto, pues desde el epígrafe que intitula el capítulo se ha anunciado la liberación de Lisuarte (“De cómo la infanta Gradafílea libró de la prisión a Lisuarte”); por tanto, la solución de lo aquí planteado no es relevante pues se sabe el desenlace desde el inicio del episodio, lo que realmente importa y será altamente significativo es el tratamiento narrativo y la manera en que se construya la acción sobre la liberación del doncel.

El narrador, por la propia naturaleza de la narrativa, no desaparece totalmente de la acción, en su lugar adquiere el papel de un elemento presente en un texto dramático que ayuda a la escenificación de la obra: la acotación teatral, como sucederá a lo largo de este episodio, podría decirse que cumple con una función didascálica.¹⁷⁸ El narrador en la cita anterior, y tomando en cuenta la libertad que da a los personajes para el desarrollo de la acción que sucede en este episodio ayuda por medio de la señalización a ubicar espacialmente lo que pasa en la ‘escena’ para que el lector y el oyente puedan visualizar cada uno de los pormenores que se presentan.

La figura narrativa al inicio de este capítulo nos indica cómo Gradafílea sale de la tienda del rey junto a su doncella, cómo toma el camino para dirigirse a la tienda en la cual se encuentra preso Lisuarte, ya en ese lugar, se nos relata, cómo los guardias no opusieron ninguna resistencia para que ésta pudiera entrar y encontrarse con el doncel. Hasta aquí la narración responde a una naturaleza novelesca en donde el narrador ha tenido el control de todo lo sucedido al contarnos desde su punto de vista cada una de las acciones; pero será

¹⁷⁸ Para Hermenegildo, las acotaciones teatrales son las marcas con las cuales el escritor asegura su presencia en un texto dramático, ya sean explícitas o implícitas mediante indicaciones que se ponen en voz de los personajes, pues con ellas asegura la disposición de la puesta en escena y el condicionamiento de ésta al momento de su representación: “las didascalias controlan la doble enunciación existente en el hecho teatral, la enunciación escénica y el contexto ficticio de la enunciación propia del circuito interno de la pieza representada. Pero la didascalia va más lejos de lo que suponen las condiciones concretas del uso de la palabra, ya que el teatro es palabra y acción, palabra y no-palabra, conjunto de signos verbales y no-verbales. El espacio teatral y sus componentes se convierten en un lugar escénico que es necesario construir y sin el cual el texto no puede realizarse”, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001, p. 20.

con la entrada de la doncella a la tienda y el encuentro de ésta con Lisuarte que se aprecie una ruptura en cuanto al devenir de la acción.¹⁷⁹ El narrador dejará de relatar para situarse como un observador más de lo que sucederá a partir de la entrada de Gradafilea, digamos a escena. Esto resulta esencial para la creación de una nueva espacialidad de la acción, ya que la sensación de agilidad que se intenta proyectar por medio de esta especie de acotación teatral en voz del narrador pretende transmitir un efecto de inmediatez sobre la unidad temporal del episodio:

Ella halló a Lisuarte echado sobre una cama, muy triste en ver las cosas de la manera que ivan, e más lo estuviera si supiera lo que se le aparejava, qu'él mayor dolor que sentía era que no esperaba jamás poder ver a su señora (xxv, 56)

Esta indicación, por un lado, ayuda a la visualización de la escena que se quiere crear en la imaginación del receptor, nos sugiere a un Lisuarte inquieto y que suspira constantemente mostrando, con ello, su pesar al creer que no volverá ver a Onoloria; esto se puede apreciar por la codificación gestual que este personaje ya había presentado en capítulos anteriores cuando el narrador, después de que el doncel conociera a la infanta y hubiera quedado prendido por su belleza, nos relate los efectos que ha provocado en él: “Aquella noche toda Lisuarte no durmió con pensamiento de la princesa, que tantas pasiones e mortales desseos sentía en toda la noche que no reposó dando vueltas a un cabo e a otro; e sospirando” (VI, 23), con lo cual el comportamiento gestual podría ser similar al que se nos indica pudo observar Gradafilea al momento de entrar a la tienda.¹⁸⁰ Por otro lado, esta pequeña introducción a la escena permite situar espacialmente la acción después del señalamiento que ha visto el narrador de los personajes, quienes toman el control de la misma para generar por sí solos un devenir narrativo distinto.

¹⁷⁹ La entrada de un personaje, bajo estas características de una narrativa que tiende a la escenificación, se convertirá en una pieza clave para que el engranaje de cada uno de los elementos narrativos implicados en esta suerte de escena para que adquiera connotaciones de representación. Cuántas veces hemos visto en un escenario teatral la importancia espectacular de la entrada y de la salida de los personajes, lo cual propiciará un incremento en la intriga de la trama, pero sobre todo un aviso al espectador de que algo está por suceder, una acción que sumada a la ya presentada llamará su atención para observar la resolución final de un conflicto dramático.

¹⁸⁰ No debe olvidarse que *Lisuarte* sufre el mal de hereos y lo que observa Gradafilea no es más que los síntomas de esta enfermedad de amor cortesana: “Son que pierden el sueño y el comer y el beber y se enmagrescen todo su cuerpo, salvo los ojos; y tienen pensamientos escondidos y fondos con sospiros lloroso”, Bernardo Gordomo, *Libro de medicina*, [ii, xx, fol. lxii r. a. Este tipo de gestualidad la podemos encontrar también en la *Celestina* cuando Calixto habla con Sempronio sobre el padecer de amor que sufre por Melibea.

Hasta aquí, pues, la función del narrador ha cambiado al dar mayor importancia a la indicación sobre cómo Gradafílea encuentra a Lisuarte al momento de entrar a la tienda. Esta especie de acotación teatral ayudaría al público a percibir de la misma manera que la doncella al doncel e, incluso, permitiría imaginar la sorpresa de ésta al encontrarlo en esa postura y recostado realizando ciertos ademanes que lo muestran como un enfermo de amor. Esta técnica de espectacularidad será retomada en el apartado siguiente, por ahora solo conviene señalar la capacidad que adquiere el narrador como observador de la escena, indicando en su fase didascálica los movimientos realizados por los personajes y la reacción corporal que éstos tendrán en su conversación.

Después de esta indicación los personajes asumen una función ‘de actores’ y comienza una actualización dramática:

Como la infanta Gradafílea llegó donde estaba, díxole:

–Hermoso donzel, ¿cómo os va?

Él, que bien la conosció e mucho se espantó por verla allí a tal hora le dixo:

–Comoquiera que yo esté, estoy presto para vuestro servicio, aunque por vuestra causa soy puesto en prisión do jamás espero salir sino para la muerte. E lo que más me pena es ver a los míos morir e no les poder ayudar.

A ella se le vinieron las lágrimas a los ojos e dixo:

–Por cierto, hermoso donzel, de vuestra prisión a mí me ha pesado tanto como a vós, mas no tengo culpa ninguna. E si vós me otorgáis un don qual yo os pidiere, y os punaré de os librar de aquí, que mis dioses son testigos dela buena voluntad que para con vos tengo. E por esto creo que Júpiter me ha de ayudar, e a Venus ruego yo que me favorezca por el gran amor que yo os tengo.

Lisuarte que aquello oyó, que de gozo fue fuera de sí, dixo:

–Plega a Dios, señora infanta hermosa, que me traía a tiempo que os pueda pagar lo que por mí queréis hazer. Pedid lo que quisierdes, que yo os lo otorgo (XXV, 56)

La acción es realizada totalmente por los personajes, Gradafílea y Lisuarte, sin la necesidad de que medie para ello el narrador, quien interviene solamente como observador y nos hace partícipes de algunos de los movimientos efectuados por los entes de ficción durante su conversación (“cómo la infanta llegó donde estaba el donzel”) o para indicar cuál es la reacción que uno tiene del otro ante lo dicho por ellos (“Él que bien la conosció e mucho se espantó por verla”, “A ella se le vinieron las lágrimas a los ojos”); serán, por tanto, los personajes quienes espacialicen la acción, ya que el dramatismo de este episodio se apoya en el diálogo de estos entes de ficción. Lisuarte, con un tono de voz claramente apesadumbrado, se dirige a la doncella y le reclama razón la manera en que fue hecho prisionero, su estado de ánimo se percibe cuando éste le cuenta su sentir ante la inminente

llegada del ejército pagano al imperio de Trapisonda y la imposibilidad de prestar ayuda con quienes comparte la fe.

Ante esto, Gradafilea reacciona, según lo visto por el narrador, con un semblante triste, ya que las palabras del doncel causaron un efecto sobre ella, sintiéndose culpable por haber ayudado a Melía para la realización del embuste que dio como resultado la prisión de Lisuarte. Lo que se intenta resaltar de este ejemplo es cómo el diálogo de los personajes incide en cada uno de ellos y en cada una de las reacciones tanto kinésicas como verbales que presentan y muestran al público; si realizáramos el ejercicio de ocultar las intervenciones del narrador, que haremos en la segunda parte del análisis de este episodio de la novela, creo que también se podría entender sin mayor problema la situación y causar el mismo impacto en el receptor debido a la composición escenificable sobre el cual está construido este episodio.

El diálogo dispuesto de esta manera sirve como una estrategia textual que se origina y que se compone para su escenificación con el objetivo de incrementar el dramatismo del episodio, una marca que fija una unidad espacio-temporal en la cual se organiza y se ejecuta una acción, pero cuyo rasgo principal consiste en poseer algunas marcas de espectacularidad que permiten hablar de una especie de puesta en escena. Por ejemplo, y continuando con la cita anterior, en el interior del diálogo de Lisuarte y Gradafilea podemos encontrar indicaciones que nos hablan de una codificación gestual propia de una representación. Con esto se intenta llamar la atención no sólo a lo que el narrador observa ante la sorpresa del doncel con la entrada de la dama y viceversa, o sobre el llanto de la doncella al escuchar las quejas de Lisuarte (ambas indicaciones funcionarían como una didascalia explícita), también nos ayuda a detenernos en el contenido espectacular que se encuentra dentro del diálogo de los personajes (una especie de didascalia implícita), ya que no resulta gratuito que Lisuarte, a pesar de encontrarse en prisión y con su estado de ánimo alterado al recordar a la infanta, le manifieste a Gradafilea su servicio caballeresco (“Comoquiera que yo esté, estoy presto para vuestro servicio”), lo cual, me parece, iría acompañado de algún gesto cortés, probablemente un beso de manos señorial o una postura corporal que indicará la disponibilidad caballeresca que tiene el doncel por la doncella, pues hay que recordar que este personaje fue preso al ser engañado mediante la otorgación de un don en blanco; esto, vería incrementar el dramatismo que se nos muestra en esta

especie de escena por la actitud de Gradafilea, quien observa y escucha en todo momento a Lisuarte, siendo su principal reacción el llanto, el cual ha sido provocado por la alteración que manifiesta el caballero ante su prisión y al verbalizar sus quejas con un tono de desazón.

Si bien resultaría en alguna forma aventurado para algunos críticos afirmar la existencia de este tipo de carga espectacular en un discurso novelesco como el de caballerías, cuyo objetivo consistía en incrementar su teatralización para ofrecer otro tipo de narración, me parece no tan arriesgado sugerir una serie de códigos gestuales que debieron verse involucrados durante la realización de esta especie de escena o de algunas otras, ya que no podemos dejar de lado que la cultura medieval y renacentista eran plenamente gestuales.¹⁸¹ Por un lado, no se intenta reconstruir una codificación gestual desde una postura antropológica o desde otra vertiente metodológica semejante, pero sí resaltar que probablemente una serie de movimientos corporales ayudaban a visualizar en la imaginación del público cada uno de los desplazamientos manifestados por los personajes, ya que si a nosotros nos puede parecer lejana la manera en que una sola palabra evocaría un gesto en particular, no creo fuera lo mismo para los lectores y los oyentes coetáneos a la producción de las novelas de caballerías quienes seguramente podían descodificar sin problema alguno las distintas marcas gestuales presentes en episodios como éste y que muestran un alto contenido espectacular; por otro lado, el apoyo de textos retóricos que nos hablan sobre la *actio* durante el Renacimiento (Cicerón, Quintiliano) o manuales de comportamiento cortesano compuestos, traducidos y recopilados durante la primera mitad del siglo XVI (Castiglione, Luis de Milán, Cristóbal de Villalón), así como el sistema gestual desarrollado por los propios autores de libros de caballerías para distintas situaciones y del desarrollo kinésico que comenzaba a exponerse dentro de la escena del teatro renacentista, sobre todo habría que tomar en cuenta la producción dramática salmantina para el caso de Feliciano de Silva, son, sin duda, algunas de las piezas claves que permiten ofrecer posibles soluciones ante esta otra parte del texto literario de caballerías aquí aludido, lo cual estaría

¹⁸¹ Véase Jean Claude Schmidt, *La raison de gestes dans l'Occident Médiévale*, Paris, Gallimard, 1990, Francois Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age: signification et symbolique*, Paris, Le leopard d'Oro, 1982.

en la mente de los autores al momento de crear sus historias.¹⁸² Esta problemática se tratará en el capítulo correspondiente de este trabajo, pero bien vale la pena señalarlo por las implicaciones que la gestualidad y el movimiento de los personajes desarrollan durante su ‘actuación’ en un episodio, lo que impulsará aún con mayor efectividad la teatralización de lo humorístico en las novelas de Silva.

Pero continuemos con este episodio y observemos cómo la actualización dramática da pie a un mecanismo de escenificación que adquiere mayor protagonismo durante la presentación de la acción novelesca principal: la escapatoria de prisión de Lisuarte con los añadidos tintes de humor que cobra ésta. Más adelante, cuando el doncel acepta la propuesta de ser liberado por la doncella mediante el cumplimiento de un don, ésta le cuenta sobre el plan que ha ideado para salir de ese lugar:

–Pues que assí es, –dixo Lisuarte–, ¿en qué forma me avéis de librar?

–Yo os lo diré, –dixo ella–. Vóis sois grande, tanto e más que yo. Vestidvos estos mis vestidos e yo los de mi donzella, e assí nos saldremos. Ella se irá de aquí a un rato a la tienda de mi padre, que no echarán de ver si entramos acá dos si tres e la noche está oscura que nadie os conoscerá.

E desnudando una rica ropa que traía vestida, la hizo vestir a Lisuarte e púsole el su tocado de [es]tampas muy rico. Como gelo acabó de poner, Lisuarte le tomó de las manos para gelas besar. Ella lo abraçó riendo e dixo:

–Por cierto, tan apuesta donzella como vós nadie meresce tanto que le pueda dar las manos. Él se rió de lo que la infanta dixo, e dixo:

–Por cierto, señora, según la hedad que he e las pocas cosas que he hecho, bien cabe en mí este vestido.

La infanta lo estuvo mirando una pieça, que muy hermoso le parecía. Y d’esta forma que oís salieron por la tienda e dixieron a la donzella que hasta que fuesse casi de día en ninguna guisa de allí saliesse. Assí pasaron por los guardas sin echar ninguno de ver en ello, cuidando ser la infanta. E assí fueron a la tienda del Rey de la Ínsula de Gigantea. Y entrando muy passo por que el rey no desesperasse, desnudándose aquellos vestidos Lisuarte, la infanta abrió un acra e le dio unas ropas del rey su padre negras, porque nadie echasse dever en él (XXV, 57)

En este diálogo el narrador ha desaparecido por completo de la escena, ya que presenciamos de manera directa y en voz del personaje, Gradafilea, la explicación del plan para liberar a Lisuarte. De esta manera será la doncella quien nos indique la altura y la complejión del doncel, con lo cual también podemos visualizar la fisonomía de la doncella (“Vóis sois grande, tanto e más que yo”) caracterizándose más pequeña de talle en

¹⁸² Otro elemento clave que creo ofrece luz a la codificación gestual de realizan los personajes en las novelas de caballerías del autor mirobrigense es la que se presenta en la novela sentimental, recuérdese el vínculo entre este tipo de obras: caballeresca y sentimental.

comparación con Lisuarte, lo que a la larga resultaría en un hecho risible para el público y que da pie para la comicidad de este episodio, pues seguramente los vestidos de Gradafílea no serían de la talla del personaje y éstos le quedarían algo cortos;¹⁸³ aunque también nos avisa sobre la altura de la doncella que en comparación con otras damas sobre pasa la norma en cuanto a la disposición anatómica de este tipo de personajes en las novelas de caballerías.¹⁸⁴ Además, de nueva cuenta, su diálogo iría acompañado de una gestualidad que sin duda complementaría lo verbal, pues la doncella resalta la indumentaria que trae puesta en ese momento, la cual podría señalar con una de sus manos, y con la que se disfrazará Lisuarte, mientras ella se pondrá a su vez los de la doncella que la había acompañado hasta ese lugar.¹⁸⁵

Inmediatamente después de este diálogo, el narrador, quien ha observado lo sucedido, como si desarrollara un función similar a la acotación teatral, nos ayuda a presenciar el cambio de prendas y la nueva identidad del caballero, incrementado por el aparato kinésico que los personajes realizan. La intervención de la mirada del narrador nos ayuda a percibir el halo cómico que adquiere este momento en el episodio:

E desnudando una rica ropa que traía vestida, la hizo vestir a Lisuarte *e púsole el su tocado de [es]tampas muy rico. Como gelo acabó de poner, Lisuarte le tomo las manos para gelas besar. Ella lo abraçó riendo* (XXV, 27)

Cabe señalar que Lisuarte aún no ha sido armado con la orden de caballería, de ahí que cada una de las acciones y de los ademanes que acabamos de presenciar (el cambio de

¹⁸³ Alberto del Río ha señalado a la vestimenta en un episodio del *Primaleón* como un objeto que mueve a la risa por la aparición de un elemento que tiende a la ridiculización del personaje: “por la vestimenta de los protagonistas [se refiere a Camilote y Maimonda, salvajes acortesanados que aparecen en la corte de Palmerín] que roza el estatuto de los bufones o locos de la corte. La ropa corta del escudero y sobre todo el detalle del vestido de la doncella [...] me parece inequívoco al respecto de su relación con el truhan palaciego”, “Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina”, *Op. cit.*, p. 157.

¹⁸⁴ No debe olvidarse tampoco que esta indicación de la doncella sobre la fisonomía de Lisuarte adquiere connotaciones significativas también para ella, pues este personaje es natural de la Ínsula Gigantea, lo cual nos advierte sobre las características propias de la fisonomía de Gradafílea: “los de aquella ínsula no eran jayanes, mas eran tan grandes que poco les faltava para serlo” (X, 32).

¹⁸⁵ Debe notarse, y que será un rasgo característico de Feliciano de Silva para construir sus acciones teatralizadas en la novela, la consciencia que se tiene por los personajes que no abandonan nunca la escena y que adquirirán algún papel relevante para el desenvolvimiento y para el funcionamiento de la escenificación, ya que gracias a este personaje que hasta ahora había sido testigo del diálogo entre el doncel y la doncella el artificio para la liberación del caballero podrá realizarse. Este ejercicio de inclusión escénica conforme avance la entrega de las continuaciones amadisianas del mirobrigense se convertirá en un aspecto de mayor alcance significativo al involucrar cada vez más a estos tipos de personajes que son testigos de algo que pasa frente a sus ojos, incluso llegando a afectarlos directamente.

vestimenta por prendas femeninas, el tocado que le es puesto al doncel por la propia doncella, la intención de Lisuarte por besar las manos de Gradafilea y el abrazo que ésta le da mientras esboza una sonrisa) simulen un acto de investidura caballeresca, pero en un sentido contrario, adquiriendo tintes cómicos (humor cortesano); esto por la inversión que significa tal acción dentro del contexto de las novelas de caballerías, así como de la cotidianidad cortesana y guerrera de la época.

La investidura es oficiada en los libros de caballerías por un rey o por un caballero de alta fama en donde éste, pensemos en Perión cuando inviste a Amadís o a la vez este último al armar caballero a su hermano Galaor, oficia la entrada de un doncel, un infante, hacia la edad adulta, una especie de ceremonia de paso, en la cual, quien recibe la orden de caballería se compromete a honrar tal institución por medio de buenas obras y de la actuación ejemplar en cada uno de los hechos bélicos que decida emprender; un rito iniciático en donde las armas asumen, mediante un valor simbólico, la transformación de un individuo que ahora pertenece a una colectividad selecta: la caballería.¹⁸⁶

Para ello, cada una de los objetos utilizados por el caballero adquiere connotaciones altamente significativas durante la investidura y dentro del contexto narrativo en el cual ocurre dicho suceso; por ejemplo, en la primera de las dos investiduras antes aludidas Perión, quien concede un don a Oriana que consiste en armar caballero a Amadís, coloca la espuela derecha al aún doncel mientras éste se encuentra de rodillas, inmediatamente después le da la espada para que éste la ciña introduciéndola en la vaina, realizándose con estas dos acciones la investidura del ahora caballero. La espuela y la espada adquieren un sentido esencial para el ordenamiento de la caballería, así como por el pragmatismo que este par de objetos desempeñan en la vida de quien la profesa como guerrero y por los valores morales que representan para el caballero y para quien lo mira.

La espuela está ligada a la montura, lo que nos habla de la posición ascendente de este estamento social frente a otros, ya que la altura del caballero al estar montado sobre el caballo adquiere tintes altamente significativos al situarse por encima de otros individuos, además este instrumento permite guiar al animal dentro del campo de batalla y fuera de

¹⁸⁶ Para este tema, y en especial en el texto paradigma del género, véase el trabajo esclarecedor de Juan Manuel Cacho Bleuca, "La iniciación caballeresca en el Amadís de Gaula", en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 59-79.

él.¹⁸⁷ Este objeto propio de la investidura adquirirá un sentido, además de bélico, amoroso, el cual se irá incrementando conforme avanza el género, ya que gracias a este artefacto el caballero puede lucirse frente a la dama de la que está enamorado por la manera en que es capaz de manipular el caballo, ofreciendo así una imagen idealizada que le permita acceder a ese amor. No se puede perder de vista que la espuela va acompañada de un acicate el cual ayuda a medir la fuerza y la velocidad con la que el caballero desea mover la montura para atacar al contrario, efecto parecido de su sentir hacia la amada, ya que éste le permite acrecentar el esfuerzo por protagonizar más aventuras y acometer mayores peligros;¹⁸⁸ de esta manera, la espuela se convierte en una especie de metonimia entre el manejo que el caballero hace de su principal motor de la caballería: el caballo, el cual debe saber conducir, a veces lento a veces rápido, dependiendo tanto de la aventura emprendida como de los peligros a los cuales se expondrá para la obtención de fama y el sentimiento por la dama, del cual debe guardar el mismo cuidado y diligencia, pues el amor, otra suerte de vehículo, lo conducirá a enfrentar mayores amenazas, cuya finalidad consiste en construir la imagen que desea mostrar, ya sea delante de su amada o mediante las noticias que le cuenten a ésta de las grandes hazañas logradas por el caballero.

La espada, por su parte, principal arma tanto ofensiva como defensiva y en cuya fisonomía es claro el referente cristiano,¹⁸⁹ se convertirá en el receptáculo de la investidura caballeresca por conformarse como el instrumento esencial del ejercicio bélico del caballero y por erigirse como el símbolo en su manera de actuar para beneficio de los menesterosos y la interrelación con otros personajes. De ahí que la acción de ceñir la

¹⁸⁷ Ramón Llull comenta sobre la espuela, su función y significado en el caballero: “Espuelas se le dan al caballero para significar la diligencia, la experiencia y el celo con que pueda tener honrada su orden. Pues así como con las espuelas pica al caballero a su caballo para que se dé prisa y corra lo más velozmente que pueda, así la diligencia acelera las cosas que deben ser, y la experiencia que previene al hombre de sorpresas, y el celo hace procurar el arnés y la provisión necesarios al honor de la caballería”, *Libro de la orden de caballería*, trad. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Alianza, 1992, p. 75.

¹⁸⁸ Ante la intervención de las damas en la investidura de los caballeros, y refiriéndose en especial a quienes ciñen la espada, pero que se puede equiparar a colocación de la espuela y las connotaciones que adquirirá, Cacho Bleuca señala: “ceñir la espada implica contraer una relación feudovasallística entre el investido y la mujer oficiante, de modo que el novel se compromete como su caballero, conexión propicia para el desarrollo amoroso”, “La iniciación caballeresca de don Quijote”, *Philologia Hispanalensis*, 18, 2 (2004), p. 39.

¹⁸⁹ Por ejemplo, para Ramón Llull: “al caballero se le da espada, que está hecha a semejanza de cruz, para significar que así como Nuestro Señor Jesucristo venció la cruz a la muerte en la que habíamos caído por el pecado de nuestro padre Adán, así el caballero debe vencer y destruir a los enemigos de la cruz con la espada. Y como la espada tiene doble filo, y la caballería está para mantener la justicia, y la justicia es dar a cada uno su derecho, por eso la espada del caballero significa que el caballero debe mantener con la espada la caballería y la justicia”, *Op., cit.*, p. 73-74.

espada en las novelas de caballerías adquiriera un doble sentido: por un lado, resulta significativa la introducción de la espada en una vaina, efecto que sugiere el resguardo que el ahora caballero realizará de los valores de esta institución en cada una de las acciones emprendidas, una asunción simbólica, y que, a su vez, cuando la desenvaine, lucha con ella para enfrentar a enemigos abiertamente opuestos a los ideales de la caballería, cualidades que contendrán un alcance significativo y lo guiarán a confirmar la victoria de una serie de valores ejemplares; por otro lado, el hecho de sacar la espada de la vaina funciona también como catalizador de aventuras amorosas y maravillosas, convirtiéndose en un objeto generador de acción o como una pieza narrativa que concluye una prueba desde estas dos temáticas. La caballería y la espada, entonces, se relacionan de manera indisociable por los actos bélicos y la persecución de la honra y la fama del caballero, siendo el principal precepto para actuar ante cualquier situación, así como por el alto grado de significación que esta arma posee como símbolo y proyección de este personaje, ya que mediante ella se refleja cada uno de los pasos para conseguir el amor de la dama o alguna empresa de carácter maravilloso elevando con ello su nombre.

Por contraparte con lo anterior, en el episodio del *Lisuarte de Grecia* no se cuenta con armadura, tampoco con alguna espuela o con una espada, en su lugar ocurrirá otro tipo de investidura, una especie de rito de paso, incluso, se puede afirmar, de alguien quien por primera vez portará una vestimenta femenina adulta. En la escena aquí analizada, en comparación con la investidura caballeresca de Amadís, también aparece la petición de un don en blanco que Gradafilea solicita a Lisuarte, una clara alusión gestual en donde el doncel se encuentra sentado, la posición de éste es importante debido a que se encuentra debajo de un objeto cuyo significado adquiere un sentido de transición, mientras la doncella le pone el tocado en su cabeza. Este último elemento, el tocado, vuelve esta parte del episodio proclive al humor y a la comicidad cortesana, ya que el accesorio además de servir como resguardo de la identidad del doncel, tendrá un sentido lúdico y festivo. Esta prenda utilizada por algunas damas cortesanas adquirirá nuevas connotaciones en virtud tanto del contexto en el cual se presenta dicha acción en el episodio como de la efectividad que dota la actualización dramática para su desarrollo.

Pero vayamos por partes, como se ha señalado el papel que adquiere el tocado se vuelve esencial y sobre todo al ser puesto en la cabeza de Lisuarte por Gradafilea. La

utilización de esta prenda femenina no es arbitraria, por una parte, y desde una posición pragmática, ayudará a ocultar la verdadera identidad de la nueva doncella, pero, por otra parte, y lo que resulta más relevante, será la relación y la equiparación que el tocado establece con el yelmo, objeto utilizado por el caballero durante las batallas, ya que esta arma defensiva simbolizaba dentro de la investidura la vergüenza del guerrero, un atributo que debía poseer ante cada una de las empresas que decidía atacar,¹⁹⁰ además de ser uno de los elementos armamentísticos que ayudaban a la identificación de éste tanto en la guerra campal como en las lides singulares o justas festivas. De ahí que el narrador nos señale, desde su mirada, lo que está sucediendo con los personajes, y como el tocado era muy rico en estampas, estableciendo una clara alusión al ambiente desenfadado de la situación, a pesar de tratarse de la liberación del doncel de la prisión pagana, rasgo que no debemos perder de vista pues esto ayudará a despertar el humor de la escena y la risa del receptor.¹⁹¹

La imagen que se nos ofrece en este momento del caballero al cual se le ha colocado el tocado es la siguiente: la vestimenta de doncella, como se ha señalado arriba, le queda pequeña debido al tamaño y a la envergadura del doncel, primer elemento risible que despierta Lisuarte; cuando el tocado es puesto por Gradafilea el componente humorístico

¹⁹⁰ Ramón Llull señala sobre esta arma defensiva que: “el yelmo se le da al caballero para significar la vergüenza, pues caballero sin vergüenza no puede ser obediente a la orden de caballería. De donde, así como vergüenza hace que el hombre sea vergonzoso y dirija sus ojos al suelo, así el yelmo defiende al hombre de las cosas altas, y mira al suelo, y es punto medio entre las cosas bajas y las cosas altas. Y así como el yelmo defiende la cabeza, que es el más alto, y principal miembro que hay en el hombre, así la vergüenza defiende al caballero, que es viejo del oficio del clérigo, el más algo oficio que hay, para que no se incline a viles acciones y la nobleza de su corazón no se rebaje a la maldad ni a engaño ni a ninguna mala costumbre” (*Op. cit.*, p. 74).

¹⁹¹ Otro aspecto que no debe pasar inadvertido es que se trata de un tocado morisco, el cual se utilizaba regularmente cuando las damas emprendían un viaje largo. El modo de utilizarlo consistía en envolver un rollo de tela que se encajaba en la cabeza dejando colgar una de las dos puntas de la tela o, incluso, podía enrollarse en el cuello para cubrir el rostro. Otro rasgo de este tipo de tocados es lo llamativo de su color y forma: “los alharemece se hacían de telas de lino, blancas o amarillentas, mientras que los almaizares, más vistosos, se hacían de sedas de diversos colores, tejidos según una técnica peculiar. Unos y otros se decoraban con labores típicamente moriscas como vivo, orillas y rapacejos. Los vivos y rapacejos se colocaban en los extremos. Las orillas no sólo decoraban los bordes, como su nombre haría pensar, sino se colocaban también por el medio”, Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978, p. 52. Elementos todos ellos que aluden a la constitución del yelmo, tanto por las correas o lazos con los cuales se sujeta como los componente decorativos (color, forma, figura) a lo alto de éste, una especie de invención que ayudaba a la identificación de un caballero o a la simulación de otra identidad.

llega a su clímax, tanto así que ésta sonríe por el aspecto del futuro caballero, quien ha sido investido como una doncella.¹⁹²

La espectacularidad de este episodio, mediante esta investidura, sumado a los tintes jocosos que adquiere el diálogo de los personajes despertará mayor humor en el público; una vez terminado el cambio de identidad, Lisuarte decide besar las manos de la doncella en forma de agradecimiento, pero ésta lo abraza y comenta acerca de su aspecto, ahora femenino: “Por cierto, tan apuesta donzella como vós nadie meresce tanto que le pueda dar las manos”. Este juego verbal se incrementará con el ejercicio gesticular de Gradafilea, ya que podemos observar como el discurso del personaje se apoya en una serie de movimientos corporales que aumentan la gracia de lo dicho, además de la sonrisa que le produce ver a Lisuarte vestido con ropas femeninas.

El texto nos permite visualizar cómo la doncella se acerca al caballero y lo abraza, pero será en la enunciación de Gradafilea que se nos dé otra clave para poder imaginar esta escenificación, ya que nos sugiere como la doncella después de abrazarlo le señala que nadie puede igualarse a su belleza femenina, incluso manifiesta como ninguna persona podría ser digna de tomar a tal doncella por las manos; pero ella ha ido más lejos de lo que ha pronunciado pues es capaz de abrazarlo, componentes que nos advierten sobre este rito de paso que ha emprendido el doncel para convertirse en una ‘doncella’, pero desde un sentido próximo a lo paródico cortesano.¹⁹³

¹⁹² En la *Segunda Celestina*, si bien escrita años posteriores a la aparición de esta entrega amadisiana, se advierte la confusión que pueden crear los tocados con el yelmo, la celada o el capacete de los caballeros. Esto ocurre cuando Pandulfo espera a Quincia para poder entrar a su cuarto y gozar de sus amores después de desposarse con ella, claro todo desde un ámbito cómico: “Ya viene, plega a Dios de guardarme de traición. ¡Oh, pese tal!, ¿qué es esto? ¡Muerto soy!, no es tiempo d’esperar. Ora quiero escuchar; no viene nadie tras mí, quiero tornar. ¿Es ella la qu’está a la puerta? Sí, ella es, que tocado tiene; mas quiero bien a defuera mirar, no sea capacete o celada para me meter en ella” (X, 231). Esta reacción visual ante dicha arma defensiva, creo, no paso de largo para la creatividad del mirobrigense al equiparar el tocado de Gradafilea como una simulación de investidura, lo que, sin duda, aludiría a la cromática y al colorido de algunos de las invenciones que se colocaban en la parte superior de los cascos de batalla de los caballeros.

¹⁹³ Siguiendo con esta idea sobre la comicidad de un lugar común como la investidura de un caballero, debe resaltarse la sugerente utilización de los gestos que hace Feliciano de Silva al trasladar a una escena humorística cada una de las gesticulaciones que aparecen constantemente en la ordenación como caballero de un doncel en este género literario. Por ejemplo, cuando es ordenado Lisuarte por Perión, su tío, si bien no se concreta como tal dicha acción por la intervención maravillosa de una ordalía construida por Apolidón, si podemos apreciar el aparato gesticular que acompaña tal suceso. “A esta sazón salió el emperador con muchos cavalleros que traían en medio a Lisuarte e Argamonte era el padrino. E assí salieron a vista de todos los paganos. El Cavallero de la Espera [Perión], besando la faz a Lisuarte e calçándole la espuela derecha, le dixo que Dios hiziesse buen cavallero” (XXVII, 61). De esta manera el beso en el rostro que Perión da a Lisuarte se equipara con el abrazo de Gradafilea en la escena analizada, ya que establecen una especie de reciprocidad en cuanto a la acción, es decir, el beso en el rostro y el abrazo es un gesto afectivo que

La respuesta de Lisuarte ante esta actitud da muestras de su agudeza la cual no se hace esperar, y con actitud risible contesta: “Por cierto, señora, según la edad que he e las pocas cosas que he hecho, bien cabe en mí este vestido”. El ingenio discursivo con el cual el doncel advierte sobre la metonimia entre el vestido femenino y su poca o nula experiencia como guerrero, sin la cual no puede ganar fama ni honra, hace que continúe el buen humor que hasta ese momento se ha planteado por la doncella y que parte de una acción urdida para liberarlo de la prisión, y que por el cambio de identidad se presta para resaltar el ambiente humorístico que ha cobrado en este momento un lugar común como lo es la investidura caballeresca.¹⁹⁴

Cabe resaltar que la investidura, como señala Cacho Blecua cuando estudia el ordenamiento caballeresco de Amadís, pero que se puede extender a los distintos episodios en los cuales aparece esta acción en diferentes novelas de caballerías, posee ciertos rasgos de teatralidad: “el desarrollo climático del episodio implica una técnica narrativa muy típica de la literatura folclórica: los principales acontecimientos se desarrollan mediante cuadros escénicos”.¹⁹⁵ Por tanto, la utilización de la comicidad en este episodio del *Lisuarte de Grecia*, gracias a la actualización dramática, permite ofrecer una escena humorística dentro de un ambiente lúdico-cortesano, ya que en ningún momento se hace burla o se mofa del

se da a la misma altura entre los dos personajes con lo cual nos indica el grado de cercanía y simpatía entre los involucrados. Para esto último puede verse el esclarecedor artículo de Cacho Blecua, quien estudia una jerarquización afectiva a partir de la gesticulación realizada entre personajes implicando una igualdad entre ellos aunque sean de distintos estamentos, “Introducción a los gestos afectivos y corteses en el *Amadís de Gaula*”, Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *Amadís y sus libros: 500 años*, México, El Colegio de México, 2009, pp. 55-93.

¹⁹⁴ En el capítulo siguiente del aquí analizado Lisuarte hará referencia a este momento cuando le cuenta a Perión: “Señor tío, yo salí de aquí en vuestra demanda, con pensamiento que avíades de ser el que sois, con determinación de no recibir orden de cavallería sino de vuestras manos, e pues Dios os me dexó ver e tal que no ay otro en el mundo que vuestra bondad se iguale, yo os pido por merced, señor, que mañana ante la Puerta del Pozo, por dar más pasión a vuestros enemigos, *vós me arméis cavallero; que vergüença me sería, siendo de la edad que soy e más tiempo de tanto menester, que estuviéssedes vosotros peleando e yo con las doncellas mirando, que no me faltava más, porque anoche tuve el vestido, sino tener las obras*; e pues por esta causa os salí a buscar do tanta afrenta recibí, no me querías negar lo que os pido, pues estamos en tiempo do mejor que nunca pueda saber quién soy” (XXVI, 60) [el énfasis es mío]. Nótese como el cambio de espacio ha condicionado el argumento del doncel, pues ahora en uno plenamente bélico y cortesano la perspectiva con la cual relata el escape de su prisión adquiere otro matiz más honorífico y con un ardid caballeresco. De igual forma es pertinente señalar como se sigue una ambientación de representación, ya que Lisuarte ha sugerido a Perión que la investidura caballeresca se realice delante de los páganos para infundir miedo en ellos al mirar tal ritual iniciático; esto destaca el grado de ingenio que Feliciano de Silva otorga a los personajes para confeccionar planes en donde la representación juega un papel esencial, ya sea para liberar a un prisionero montando una farsa con la falsa identidad o para mover a algunos mirantes mediante tintes teatrales sus emociones como lo propuesto por Lisuarte ante su investidura.

¹⁹⁵ “La iniciación caballeresca en el *Amadís de Gaula*”, *art. cit.*, p. 66.

doncel, al contrario mediante la puesta en escena realizada por los personajes y, sobre todo, por los tintes jocosos que adquiere su diálogo, a modo de donaire cortesano, la imagen de Lisuarte investido como doncella busca causar risa en el público, pero desde una postura humorística refinada y cuidada, cortesana.

Una escena de un episodio que sugeriría una actitud valerosa, determinante y quizá bélica para la liberación de la prisión se transforma en un ardid en donde la representación de una nueva identidad, en cuya constitución se apoya en signos que resaltan un proceso de transición, recurre al humor para hacer de la iniciación caballescica de Lisuarte distinta a lo que se venía presentando hasta ese momento en otros títulos del género. El tratamiento que Feliciano de Silva ha decidido hacer en la narración de este segmento del episodio ayuda a que la acción apoyada en una técnica dramática permita ciertas licencias que buscan en todo momento entretener, incluso modificando un rito de consagración y de legitimización como ser ordenado caballero.

Después de este diálogo el narrador, partícipe como el público de lo desarrollado en la escena, nos ayuda a percibir como Gradafilea se queda mirando al caballero (“La infanta lo estuvo mirando una pieza, que muy hermoso le parecía”), lo que permite al lector y al oyente imaginar de manera muy próxima la narración: el aislamiento de la doncella por un momento de la acción, quien se nos muestra pendiente en todo momento de Lisuarte, advirtiéndonos a los lectores sobre el enamoramiento que comenzará a sentir Gradafilea por el doncel.¹⁹⁶ En ese momento la figura narrativa nos acompaña mediante un seguimiento de cada una de las acciones, aparentemente secundarias y que componen una mayor, cuando se nos relata cómo salieron ambos personajes del lugar para entrar a la tienda del padre de la doncella, además del cambio de vestimenta que realiza Lisuarte de una femenina por unas ropas negras, con lo cual hemos pasado de una espacialización de la acción que se creó mediante una actualización dramática a una ‘narración dirigida por el narrador gracias a su posición de observador’, pero que seguirá desempeñando la función que hasta ese

¹⁹⁶ De ahí que la propuesta de investidura de Lisuarte como doncella tenga efectividad, ya que, como señala Cacho Blecua, “el concurso de la mujer en la investidura estaba bien arraigado en la tradición literaria por razones fácilmente explicables: en la mayoría de los casos, su mediación estrechaba unas relaciones en ocasiones familiares, en otros casos más frecuentes amorosas, pues el recién investido se convertía en caballero de la oficiante. Desde otra óptica, su colaboración resultaba coherente: participaba de forma activa en una ceremonia que constituía, por lo general, un rito de paso mediante el cual el escudero doncel se transformaba en caballero, ya capacitado para enfrentarse con plenitud a las aventuras bélicas pero también a las amorosas”, “La iniciación caballescica de don Quijote”, p. 40.

momento le es otorgada, pues indicará el desplazamiento de los personajes como si estos se desarrollaran en un escenario:

Y d'esta forma que oís salieron por la tienda e dixeron a la donzella que hasta que fuesse casi de día en ninguna guissa de allí saliesse. Assí pasaron por las guardas sin echar ninguno de ver en ello, cuidando ser la infanta. E assi fueron a la tienda del Rey de la Ínsula Gigantea. Y entrando muy passo porque el rey no despertasse, desnudándose aquellos vestidos Lisuarte, la infanta abrió un arca e le dio unas ropas del rey su padre negras, porque nadie echasse de ver en él (XXV, 57)

Es clara la intención y la función que adopta el narrador por mostrar cómo la acción pasa a otro espacio y a otro devenir temporal que es consecutivo de lo que se ha venido desarrollando hasta el momento en este episodio, con lo cual se crea una sensación de continuidad, una especie de relación causa y efecto inmediato que ha sido planteada desde el conflicto inicial del capítulo: la liberación de Lisuarte, y que es concretada por el plan de Gradafilea. Feliciano de Silva no conforme con eso, decide nuevamente ocultar al narrador y permite que la acción recaiga en la ejecución que realizan los personajes por medio de su diálogo. En éste el doncel y la donzella reafirman el otorgamiento del don con el cual ésta ayudó en su escapatoria. Pero lo que me interesa resaltar es la forma en que el narrador observa la acción de forma incluyente para el público, después de esta breve intervención de los personajes se nos detalla la huida final de Lisuarte atravesando todo el campamento pagano y que al final dará pie para el inicio de otra actualización dramática entre el doncel y un soldado de los cristianos, quien vigila la entrada del castillo. Ésta si bien sale de la situación humorística hasta aquí descrita bien vale la pena hacer un pequeño análisis de su composición, ya que nos ayudará a comprender cómo el uso de la teatralización mediante la actualización dramática ayuda para crear una escenificación y proyectar otras acciones por la espacialidad ofrecida al receptor durante el desarrollo de éstas y para que con ello se pueda visualizar cada detalle de todo lo que ocurre:

E luego con esto se salió de la tienda e se fue lo más encubiertamente que pudo. E passó por la gente que tenía la guarda del campo, que lo dexaron pensando que era de los suyos que passava a otro real. Cómo él se vio libre fuera de las guardas e que no avía sido sentido, no vos podría hombre dezir el gozo que tenía. Y como sabía bien por donde avía de ir, fue a la Puerta del Pozo que hazía aquella parte caía. E como cerca d'ella llegó, luego fue sentido de la ronda (XXV, 57)

Si bien es clara la forma en que el narrador rompe totalmente con lo que se venía dando en cuanto al devenir narrativo, al final se retoma la intención por crear en este

episodio una teatralización.¹⁹⁷ El desplazamiento de Lisuarte hacia la puerta principal del campamento advierte un proceso de espectacularidad particular, ya que será percibido por el guardia, seguramente por el ruido que causaría, pues antes se nos ha dicho que lleva una ropa negra y de estilo oriental, la vestimenta se confundiría con la oscuridad de la noche y, en consecuencia, el vigilante no lo podría ver, será a partir del ruido provocado por los pasos del doncel que se dé pie a un diálogo entre ambos personajes. Cabe resaltar dos informaciones que nos ha proporcionado el narrador y que son muy significativas para el sentido de este episodio teatralizado: por un lado, lo significativo de las vestimentas oscuras que porta el doncel y el estilo oriental de éstas para el desarrollo de la escena, lo que confundiría al personaje con el ambiente y advertiría sobre su identidad pagana cuando pueda ser visto o al menos confusamente por la distancia, pues éste no es visualizado de forma clara en ningún momento ni por los guardias paganos ni por el cristiano, lo que nos da muestra de la preferencia por lo pragmático por Feliciano de Silva al momento de construir un episodio en donde busca mostrar el ingenio que poseen los personajes, o en algunos casos el narrador cuenta que realizan, para resolver problemas de manera efectiva, sencilla, pero ante todo desde una perspectiva práctica;¹⁹⁸ y, por otro lado, se nos advierte sobre el paso apresurado que el doncel emprende al apenas sentirse liberado de la prisión de Melía. Estos dos aspectos (la vestimenta y el dinamismo con el cual se desplaza Lisuarte) incidirán en la configuración de la actualización dramática que continua en el episodio, ya que dos elementos que podrían parecer accidentales y meramente descriptivos adquieren un significado mayor cuando la narración adquiere connotaciones escenificables.

Puestos ya en el diálogo entre el doncel y el guardia, recuérdese que no hay en ningún momento un contacto visual directo entre los personajes sino simplemente se dan a conocer por medio del sentido del oído, ya que el guardia ha escuchado el ruido producido

¹⁹⁷ Siguiendo a Lucía Megías quien ha propuesto una tipología de las funciones narrativas para su estudio de los *Lais* de María de Francia, pero que es susceptible de retomar para explicar las técnicas formativas del relato de los libros de caballerías castellanos, es clara la estructura novelesca de la cita, ya que se recurre a la función por este crítico llamada hiperbólica (“no vos podría hombre dezir el gozo que tenía”), la cual consiste en plasmar por medio de una fórmula algo que no se puede describir, “María de Francia en los *Lais*: modos y funciones de la presencia del autor”, *Revista de Poética Medieval*, 3 (1999), pp. 107-130.

¹⁹⁸ Bien vale la pena recordar como en el *Amadís de Grecia* este sentido de pragmatidad lo resalta Feliciano de Silva. En el episodio XXV cuando el caballero homónimo mata a una jayana dentro de una laguna éste no llevaba puesta su armadura y ocurre de noche, cuando ya se había investido con ropas ligeras lo que le permitió alcanzar a la jayana quien a lo largo del día para refugiarse de los caballeros se introducía en una laguna, lo que llama la atención es el detalle de Feliciano de Silva por mostrar al público como varios caballeros que intentaron alcanzar a la jayana se ahogaron por lo pesado de la armadura.

por Lisuarte cuando éste llega a la puerta del castillo, la actualización dramática nos permite estar frente a la escenificación de esta situación. En un primer momento, el diálogo del soldado nos indicará la posición del doncel debajo del puente, además de sugerir una enunciación alta de este personaje cuando se dirige a Lisuarte debido a la distancia que los separa y por la amenaza que significa que un extraño caballero se acerque con demasiada libertad al campo rival, buscando con esto atemorizarlo, además de advertir sobre su presencia como uno de los vigilantes del real:¹⁹⁹

–¿Quién eres tú que allá abaxo andas? Llégate acá, quiçá llevarás algo con que no te sientas bien.

Lisuarte le dixo:

–Amigo, hazme abrir si tienes las llaves, que sabe que soy hombre con quien el emperador no haurá pesar.

La guarda, que bien conoció en la habla ser cristiano, le dixo:

–Amigo, hasta que sea de día imposible es entrar acá, porque el Cavallero de la Espera tiene las llaves todas e las puertas no se pueden abrir si él no las envía abrir.

–¿Qué cavallero es esse, -dixo Lisuarte-, de quien tanta confiança se haze?

La guarda dixo:

–Donoso estaría yo si te uviesse d’estar dando essas cuentas. Vete con Dios, que fasta mañana no puedes entrar aca.

A esta sazón llegó un cavallero de casa del emperador e dixo a la guarda que con quién hablaba. Él le dixo:

–Con un hombre que piensa que [e]stamos acá esperándole con las llaves hasta medianoche para abrirle.

El cavallero dixo a Lisuarte:

–Amigo, -dixo Lisuarte-, si en voz ay cortesía, dezid al emperador que está aquí un donzel que le cumple mucho hablar con él, que por que no me cumple no digo quién soy.

El cavallero, que muchas vezes con él avía hablado, le dixo:

–¡Santa María, valme! O vuestra boz me engaña o yo vos conozco.

Lisuarte que bien lo conocía en la habla, le dixo:

–Amigo, calla e fazed lo que os digo; no me nombréis, que yo bien vos conozco a vos.

El cavallero, que bien lo conocía, dixo:

–Señor, esperad que luego haré venir a abriros (XXV, 57-58)

La amenaza del guardia hacia Lisuarte inicia el diálogo entre los personajes, nótese la carga deíctica con la que el parlamento del soldado se construye, lo que seguramente ayudaba aún más al público a visualizar la escena que se intenta recrear en su imaginación.

¹⁹⁹ Creo que a lo largo de este episodio la actualización dramática utilizada por Feliciano de Silva ejerce una dinámica distinta en la narración, ya que el hecho de que los personajes espacialicen la acción es algo revelador para la configuración y la visualización de la historia. Por ello, y a modo de ensayo, pondré entre corchetes la voz del narrador en esta parte del análisis con la finalidad que se aprecie de manera lo más clara posible la autonomía de actuación de los personajes durante el desarrollo de este mecanismo narrativo de escenificación, además de que la función espectacular que ejerce en este momento la figura del narrador, una acotación teatral, indica las reacciones entre estos dos personajes y la entrada de otro a escena, se vuelve esencial para comprender la suerte de puesta en escena.

La percepción de quien observa desde una torre y advierte la presencia de una sombra desde este lugar es significativa porque nos transmite la distancia que se guarda entre uno y otro personaje (“¿Quién eres tú que allá abaxo andas?”), que sin saber todavía que pertenece a un cristiano, le provoca un estado de alerta ante la peligrosidad que significa el acercamiento desmedido de quien cree es un miembro del ejército pagano pues no duda en hacer válida su amenaza, incluso, advirtiéndole que si se acerca más (“Llégate acá”) le hará daño.

El inicio del diálogo nos muestra la capacidad de Feliciano de Silva por dotar a sus personajes de una información esencial y característica del teatro, la carga espectacular de la cual están constituidas algunas de las enunciaciones de los actores durante la puesta en escena en un escenario, las cuales en nuestro caso ayudan al receptor (lector y oyente) a imaginar la posición de cada uno de los entes de ficción involucrados en la acción. Por tanto, la espacialidad ofrecida en un primer momento por el narrador y que sólo indica como Lisuarte se acercó a la parte donde se ubica la puerta, así como de que éste fue sentido por el soldado cristiano, adquiere connotaciones aún mayores gracias a la intervención del guardia quien espacializa la acción por medio de las indicaciones deícticas que nos ofrece una ubicación espacial física que guardan entre uno y otro personaje.

Después de esta amenaza Lisuarte le contesta de forma cortés intentando llamar su atención para que le permita el acceso al real con lo cual utiliza el adjetivo ‘amigo’ que, como bien señala el texto, funciona como una especie de indicador de cortesía entre los cristianos. Esto lo podemos asegurar con la información que se nos proporciona por reacción del guardia ante tal petición, el cual reconoce el lenguaje y que gracias a esta forma de verse nombrado se da cuenta de que la sombra y hombre pagano que había creído ver es uno más de los que profesan la religión cristiana, con lo cual cambia de actitud.

De nuevo, la importancia y la fuerza que Silva otorga al diálogo nos advierte sobre cada uno de los momentos de la acción realizados hasta este momento: el reconocimiento del guardia por medio del lenguaje le permite reconocer a la sombra como un hombre cristiano y de buenas maneras, y además de la carga que desempeñó la forma de cortesía con la que Lisuarte se dirigió al soldado, ayudando a caracterizar una nueva forma de entablar el diálogo, es decir, se ha pasado de una amenaza directa a una conversación más

amena, en la que se podría sugerir una utilización en los tonos de voz menos enfáticos a pesar de la distancia que se guarda entre ambos personajes.

Lo que continua es de llamar la atención, ya que después de las razones que el guardia da a Lisuarte sobre la imposibilidad de abrir la puerta al comentarle que son órdenes del Caballero de la Espera, en realidad tío del doncel, y que despiertan la curiosidad de éste, observamos la entrada de un nuevo personaje a la escena (“A esta sazón llegó un cavallero de casas del emperador”). Esta señalización adquiere connotaciones significativas para la continuación de la acción, pues será este nuevo personaje quien por medio del sentido de la audición pueda reconocer a Lisuarte, ya que como miembro de la corte del emperador de Trapisonda había conocido anteriormente al doncel cuando éste llegó a ese lugar en busca de Perión y había escuchado su particular forma de hablar, lo cual resulta una característica de identificación, el sentido del oído, por tanto, permite el reconocimiento del doncel por parte de otros personajes: “¡Santa María, valme! O vuestra boz me engaña, o yo vos conozco”. Esta escena nos recuerda a lo sucedido en *Celestina* en el auto doce cuando Calixto visita por primera vez el lecho de Melibea, ya que será Lucrecia, criada de la dama, quien identifique al personaje cuando ésta escucha su voz, cabe aclarar que en esta obra la imposibilidad de ver al otro, además de la oscuridad, pues la acción se ubica ya muy entrada la noche, se resalta por un objeto físico que impide el contacto directo entre los dos amantes: una puerta.²⁰⁰

La carga sensorial, seguramente tomando en cuenta el episodio de la obra salmantina, que se desarrolla en la escena de esta novela de caballerías y que permite el devenir de la acción, es esencial para la creación de una inmediatez percibida por el receptor sirve para mostrar la carga significativa que se le da a la profundidad y a la superficie del lugar en el cual se lleva a cabo la escena; la unidad espacio-temporal de la acción tratada de esta manera le sirve a Feliciano de Silva para ofrecer al público un posicionamiento distinto al esperado, dándole la oportunidad de que éste adquiriera conciencia de cada una de las acciones secundarias integrantes de una mayor a partir de un principio de alargamiento. Con este término se intenta conceptualizar y nombrar a la actitud compositiva por parte de Silva, quien extiende la acción de la novela por cauces distintos que sólo la voz del narrador, quien bien nos pudo indicar y enumerar lo que se venía

²⁰⁰ Véase la escena del auto doce de la *Celestina*.

sucedido desde la llegada de Lisuarte a la puerta del real hasta el reconocimiento que hace de él un caballero por medio de su voz, pero que gracias al ingenio del autor se nos ofrece una acción en donde el desplazamiento y la dinámica de los personajes, todo ello a partir de su diálogo y que se ve acompañado por una serie de movimientos, permitan acentuar una espacialidad cuya naturaleza responde a un hacer y a un hablar dentro de un tiempo inmediato. Ante esto Orduna, quien estudio el estilo de la prosa del López de Ayala, señala el uso del diálogo y del discurso directo: “matiza y actualiza secuencias del relato que adquieren con ello una especial significación expresiva de a intencionalidad a nivel profundo de la historia, que el narrador sobrepone como color a la aparente objetividad de la historia narrada”,²⁰¹ lo que también podríamos encontrar en las novelas de caballerías, recuérdese que varias formas del estilo narrativo del género caballeresco es inspirado por las crónicas medievales.

El diálogo que se da en a la actualización dramática no para ahí y hasta que concluye el capítulo podemos hablar de una teatralización de lo novelesco. El episodio concluye con el reconocimiento entre Lisuarte y su tío Perión, gracias al reconocimiento del caballero y al aviso de éste al Caballero de la Espera sobre la presencia del doncel, quien inmediatamente mando abrir la puerta sabiendo de quien se trataba. Para este episodio Feliciano de Silva ha decidido ofrecer un tratamiento de la acción distinto al acostumbrado por otros autores al momento de componer un libro de caballerías castellano en donde se privilegia la figura del narrador por encima de cualquier otra estrategia narrativa, pero que gracias al ingenio y las técnicas utilizadas por el mirobrigense se puede narrar de distinta manera. Como se ha podido ver hasta aquí la utilización de la actualización dramática ayuda al desenvolvimiento de la acción de una manera ágil, pues serán los personajes quienes asuman la realización de la acción mediante su diálogo, si bien el narrador funciona como una especie de acotación o una ayuda al indicar un señalamiento propio del teatro durante el desarrollo de la acción en un supuesto escenario, será en lo dinámico que ofrece el desplazamiento autónomo de los personajes y su capacidad de decisión lo que permita al receptor sentirse más cercano a la novela.

²⁰¹ Germán Orduna, *El estilo poético y narrativo del canciller Ayala*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, p. 123.

Este mecanismo de escenificación dentro de la narración permite ofrecer una sensación inmediata de lo que ocurre y ofrece una visualización pormenorizada de cada una de las acciones llevadas a cabo por los personajes. En el capítulo aquí analizado pudimos observar cómo el diálogo entre Lisuarte y Gradafilea da cabida a la materia humorística mediante el uso de los donaires cortesianos, en donde el aún doncel muestra el ingenio para contestar ante el señalamiento de la doncella sobre la vestimenta. Además el trasfondo de la investidura caballeresca es latente, ya que, si bien no es armado caballero, si que existe una nueva codificación de identidad, aunque ésta dure poco tiempo y de la cual le sigue la resolución de una aventura: salir de la prisión. En la segunda parte del análisis se pudo observar cómo la escenificación también echa mano del espacio en el cual se intenta recrear una representación. El uso de la oscuridad resultó ser un factor clave que ayudó al dramatismo de la escena, recordando así el manejo que se hace del diálogo celestinesco, elemento que debió conocer a la maravilla Feliciano de Silva. Así, la actualización dramática permite una gran variedad en cuanto al tratamiento de la acción, ya que los personajes serán el medio ideal para crear una escenificación de pasajes altamente novelables, pero procurando que su visualización sea clara en la imaginación del público el mirobrigense ha optado por dejar a cargo de la acción a los propios personajes.

3.3.2 Espectacularidad

Como se ha visto en el ejemplo del apartado anterior, el narrador funciona como una especie de indicación didascálica que ayuda al desarrollo espectacular del discurso narrativo, ya sea para caracterizar a un personaje o para particularizar su entrada cuando éste toma parte de la acción, indica la gestualidad y los ademanes que éstos realizan mientras conversan, con lo cual se impulsa un proceso de escenificación dentro del desarrollo narrativo del episodio.²⁰² Por otra parte, en el interior de la enunciación de los personajes existen también algunas marca de composición que dotan a la situación narrativa de cierta espectacularidad, ya que el receptor, además de ver en totalidad la acción puesta

²⁰² Bajo esta perspectiva el narrador se equipararía en cierta forma a un dramaturgo, claro con todas las distancias guardadas entre estas dos figuras, ya que ambos, uno ficcional y otro real, tratan de asegurar el control de todo lo que pasa durante la acción. Es decir, con las marcas de representación o indicaciones escénicas el narrador pretende contextualizar el diálogo, ofrecer una circunstancia particular para la realización de éste y, en consecuencia, transformar una realidad novelesca en una escenificación.

en marcha por éstos, podrá visualizar la suerte de escena a partir de lo percibido por las señalizaciones que los entes de ficción realizan al observar a otros.²⁰³

La espectacularidad que aparece en las novelas de caballerías de Feliciano de Silva se integran a la narración mediante dos modalidades: un narrador que cumple una función didascálica y un diálogo con marcas de representación a cargo de los personajes. Ambas técnicas narrativas parten de la señalización de ciertos componentes que se ven involucrados al momento de dar acción al relato (entrada y salida de personajes, los desplazamientos y las reacciones de éstos durante el diálogo, entre otras). Unas marcas de representación que resaltan la movilización y la autonomía de los entes de ficción, siempre y cuando éstas adquieran un sentido encaminado a una suerte de escenificación de lo relatado.

Con respecto a la primera de estas dos modalidades de espectacularidad, el narrador cumple con una función didáscalica sobre la cual no insistiré, aunque si señalaré algunas particularidades de éste, pues debido a lo que interesa para esta investigación me enfocaré en el diálogo de los personajes al adquirir un mayor peso debido a las propiedades de escenificación que desarrollan dentro de éstos, además de que serán los propios entes de ficción quienes tomen la acción para potencializar este proceso de teatralización de las novelas de caballerías.

El narrador cumple una función didascálica cuando éste deja de relatarnos o contarnos una acción para ofrecer al receptor, mediante una especie de presentación, una serie de marcas textuales que observa e involucran directamente a los personajes y a la acción que éstos realizan para la conformación de una situación narrativa que se encamina a ‘una escenificación’ y a una nueva ‘espacialización de la acción’. El narrador proporciona al receptor, a partir de lo que ve, un conjunto ordenado de señalizaciones para construir en la imaginación de éste una ambientación en la cual unos personajes interactuarán, así como proporcionarnos una caracterización de éstos, lo que ayuda a la comprensión de cada una de las acciones; un narración que ha sido pensada y construida para ofrecernos una sensación de puesta en escena. Un efecto que a la larga se crea, guardando cierta similitud

²⁰³ Alfredo Hermenegildo indica sobre las didascalias implícitas del teatro, pero que bien ayudan a este estudio, como éstas ayudan a la escenificación y al desarrollo de la acción dramática: “la identificación de la orden de representación como algo que aparece de modo implícito, connotado en el diálogo es una indicación de la íntima relación existente entre los parlamentos y la propuesta de representación”, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI, op. cit.*, p. 21.

al producido por las didascalias explícitas que aparecen en el texto espectacular del discurso teatral y que, como señala Hermenegildo cuando analiza estos elementos en el teatro del Renacimiento, buscan su concreción en la representación:

Las órdenes de representación proporcionan, de modo más o menos preciso y detallado, las indicaciones de lugar, los nombres de los personajes, así como su número, naturaleza y función. Por otra parte marcan los gestos o los movimientos, gobernando así la ocupación del espacio escénico de los personajes²⁰⁴

La equiparación entre la función que ejerce la figura del narrador con estas marcas de representación puestas por el dramaturgo en un discurso dramático no es gratuita, ya que su intervención tendrá un grado de significación, el cual se irá intensificando durante el desenvolvimiento de la acción novelesca, otorgándole un sentido, ahora teatralizado, al facilitar la construcción de un espacio escénico y de una particular unidad espacio-tiempo en la que intervienen los personajes. Siguiendo con este planteamiento en las novelas de caballerías de Feliciano de Silva, y no con ello privativo a otros títulos del mismo género,²⁰⁵ se puede establecer una tipología sobre el acondicionamiento espectacular de la prosa cabalresca que tiende a una consciencia de teatralidad.

Por ejemplo, el narrador tendrá la capacidad de caracterizar a un personaje, ya sea que nos avise sobre su fisonomía, lo cual nos advierte inmediatamente sobre el comportamiento y el desenvolvimiento de su actuación a lo largo de la historia, o un señalamiento de la vestimenta que éste porta; ambos elementos propiciarán, en algunos casos, la ejecución de una broma o provocarán una confusión debido a la falsa identidad y por la equivocada percepción que tienen otros personajes de ellos, rasgos que a continuación se repasan.

En el *Amadís de Grecia* el narrador nos detalla la fisonomía de Busendo, enano que será entregado por el soldán de Niquea a su hija como un objeto de diversión: “ansí fue que al Soldán truxeron un día *un enano muy torpe y feo* llamado Busendo. El Soldán holgó mucho con él, pareciéndole bueno para su hija” (II, XXIII, 295); ‘un doncel’, se nos dirá en el texto, que será meramente un personaje de placer protagonizando varios episodios que buscan despertar, sin intención alguna, la risibilidad en la infanta y en las damas que con

²⁰⁴ Alfredo Hermenegildo, *Op. cit.*, p. 42.

²⁰⁵ Recordemos, por ejemplo, algunos de los capítulos del *Primaleón*, del cual, sin duda, Feliciano de Silva pudo tomar algunas técnicas narrativas para aplicarlas a su discurso prosístico y llevándolas a un punto más alto.

ella se encuentran encerradas en una torre.²⁰⁶ La información que nos ofrece el narrador advierte sobre la fisonomía característica del enano que aparece en la materia caballeresca (“feo”), lo cual, y siguiendo los preceptos de Cicerón, resulta proclive la imagen de este personaje para mover a la risa; por otra parte, y lo que más llama la atención, será el sentido que cobre el atributo de torpeza que posee Busendo, pues el narrador al decidir resaltar en la imaginación del receptor la falta de capacidad de éste para su desenvolvimiento en la corte, además de lo limitado de su conocimiento sobre las normas amorosas que lo llevarán a enamorarse de Niquea y a demostrarlo incluso de forma verbal y corporal, y los principales valores caballerescos sobre este tema, dará pie para la conformación de episodios llenos de comicidad a lo largo de las entregas amadisianas del autor miróbricense.²⁰⁷

Este rasgo distintivo hará que en las situaciones en las cuales aparezca el enano se ponga en juego una serie de recursos llamativos, rayando incluso en lo ridículo y, por ende, den paso a la comicidad; esto se aprecia cuando se narra cómo Busendo no pudiendo ocultar el amor que siente al apenas mirar a la princesa Niquea actúe de acuerdo a las normas amorosas con las cuales un caballero lo haría por su dama: “él estaba tan encendido en su amor, que nunca partía d’ella los ojos; no hazia sino sospirar” (II, XXIII, 296). Estos rasgos que lo evidencian como un enfermo de amor anteceden a una serie de intervenciones de varios personajes, quienes al observar la forma en que mira y suspira el enano ríen de tal figura, y que ayudarán para que este par de acciones realizadas por este personaje (ver en todo momento a Niquea y suspirar de amor por ella) despierten la risibilidad tanto de los lectores y de los oyentes, quienes advertidos por la caracterización que el narrador ha contado del personaje, ríen en todo momento de Busendo por la inadecuación de forma y

²⁰⁶ En la presentación que hace el Soldán del enano ante su hija se identifica el inicio de la comicidad del episodio, pues el monarca, seguramente con un tono irónico, se burla de Busendo al presentarlo ante la doncella como un posible candidato de esposo: “El Soldán holgó mucho con él, paresciéndole bueno para su hija; y ansí lo hizo, que como se lo dieron, metiéndolo consigo donde su hija estava le dixo:

—Hija mía, Niquea, mira qué hermoso donzel te traigo, si te parece apuesto para tomallo por marido” (II, XXIII, 295)

²⁰⁷ En el Tesoro de la Lengua en la entrada de torpe se lee: “El embarazado y poco ágil. Antonio le vuelve *torpidus*, a *torpere*. Torpedad, el embarazamiento; pero cuando torpe significa el sucio y de malas costumbres, trae su origen del nombre *turpis et turpe*; y torpeza es lo mesmo que bellaquería y bajeza”, Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, p. 1480.

de esencia de este ser maravilloso en cuanto al asunto amoroso, aspecto reservado solo para personajes de alto estamento.

El enano en este episodio, evidenciado por su actitud, despierta risa por aspirar a grandes proezas en el amor y en su intento por equipararse inconscientemente a los modos realizados por los caballeros, quien de forma incidental personifica los valores con los cuales se construye la representación del amor masculino en este tipo de obras, pero que por la bajeza y la misma esencia que caracteriza a este personaje en lugar de producir una imagen de alta guisa recrea un efecto humorístico.²⁰⁸

Esto mismo sucede cuando en el mismo libro se nos describe la apariencia de Darinel, pastor que será, junto al enano, uno de los personajes favoritos de Feliciano de Silva para la elaboración de episodios cómicos: “Los donzeles, como una pieça lo ovieron oído, muy desseosos de saber el fin de aquella aventura, se llegaron a él muy espantados de ver *hombre tan desfigurado como Darinel de comer yerbas andava*” (II, CXXXI, 570). La apariencia del pastor que nos cuenta el narrador,²⁰⁹ por un lado, hace énfasis en su complexión corporal y en los síntomas que lo muestran como un personaje preso de la enfermedad de amor que sufre por Silvia y de quien no es correspondido, pastora que en realidad pertenece al linaje de Amadís; pero, por otro lado, y lo que creo tendrá mayor peso a lo largo de la narración es la manera en que su apariencia ha sido capaz de sobresaltar a los caballeros, quienes se sorprenden por la rusticidad del personaje y que, a pesar de ello, ha logrado entonar bellas melodías apoderándose de la atención de Florisel y de su compañero.

La caracterización del pastor ofrecida por el narrador evidencia los rasgos de su rusticidad y el desapego a las normas conductuales ejemplares, ruptura que señala la naturaleza de este ente de ficción de procedencia social baja. Estos rasgos llaman mayormente la atención de Florisel y su compañero pues ven el pastor cómo la curiosa y

²⁰⁸ No se nos debe olvidar que este personaje también posee, por momentos, un cariz heroico, ya que será capaz de librar los peligros de la Gloria de Niquea guiado por el amor que tiene a la princesa. Pero hay que dejar claro que este suceso en particular lo utiliza Feliciano de Silva para resaltar la indecisión de Amadís de Grecia, quien ama a Niquea y a Luscela, y no con un objetivo de enaltecer a Busendo, aunque habría que señalar que ambos registros ofrecen lecturas interesantes y significativas, no me parece arbitrario que el Soldán al presentarle al enano a su hija lo llame doncel con todas las cargas ambivalentes y significativas que implique el término, en un nivel humorístico y en otro supuestamente heroico.

²⁰⁹ En la entrada de desfigurar en el *Tesoro de la lengua* se lee: “Deshacer la figura. Desfigurarse, mudar de rostro en peor. Desfigurado, el flaco, que con la enfermedad, enojo u otro accidente ha perdido su figura”.

perfecta armonía entre su complexión y la manera tan particular en que come yerbas un motivo que despierta y mueve su risa al apenas mirarlo. Pero todo esto es un aspecto preliminar que nos prepara para que en la *Primera parte del Florisel de Niquea* se nos describa mediante una imagen ridícula, la cual despertará la risa de otros personajes; esto ocurre cuando después de haber naufragado y conducidos por la tormenta a una isla Florisel envía al pastor en busca de alimento. Durante esta búsqueda Darinel se topará con unas doncellas quienes descansando alrededor de una fuente y advertidas sobre la presencia del personaje ríen con tan solo mirarlo:

que como vio Darinel *tan maltratado* [una de las doncellas], *feo y la melena que parecía un vellocino*, y llorando con tanto descuido que hasta ponerse junto d'ellas no cessó, no pudo estar que no riese de gana ella y todas las que con ella estavan (I, XXVII, f. xliii r. a)

El aspecto que ha provocado el constante llanto realizado por Darinel en su rostro por las quejas de amor y por el recuerdo constante de Silvia, quien también naufragó con ellos pero que ante la separación de la embarcación debido a la tormenta de la cual fueron abatidos se dirigió hacia otra parte, junto a lo largo de su cabello harán que despierte la hilaridad de las doncellas. De nueva cuenta la fealdad de este personaje hace patente el inicio de un episodio cómico, ya que la apariencia física se convierte en el detonador de la acción narrativa, la cual adquiere connotaciones humorísticas con la entrada del pastor a un ambiente aparentemente tranquilo y placentero, dando pie a que éste sea percibido como un creatura de entretenimiento al verse ridiculizado por las doncellas.

Pero la función caracterizadora del narrador no sólo sirve para establecer un alto grado de significación entre un personaje y su fisonomía, también la descripción de su vestimenta puede llegar a afectar el devenir narrativo, pensando, sobre todo, en el apoyo que ofrece este elemento para el desarrollo de los mecanismos de escenificación de un episodio. Por ejemplo, Fraudador de las Ardides, caballero burlador quien idea bromas y burlas a otros caballeros y damas con el objetivo de robarles sus monturas es un ejemplo de esto. En el capítulo 56 de la *Tercera parte del Florisel de Niquea* se nos indica como este caballero, entra a la floresta, porque no también decirlo a escena, de la siguiente manera:

Él venía encima de un rocín muy lasso cubierto de sudor, e tanto que apenas parecía tenerlo; con el venían otros dos hombres a pie; e cómo llegó él los saludos (III, LVI, 166)

El narrador caracteriza la entrada del caballero al hacernos partícipe de lo que ve: un caballero desconocido que monta un caballo cansado y agitado, tanto que le cuesta trabajo sostenerlo en pie. Este elemento no será causal, ya que ayudará a que la burla de Fraudador se haga efectiva al solicitar al grupo formado por cuatro doncellas y dos caballeros ancianos el préstamo de una nueva montura para continuar con su viaje, el cual trata de una urgente diligencia amorosa. Así, gracias a esta señalización por parte del narrador el público seguramente visualizaría la disposición inicial del episodio y cada una de las acciones que continúan a ésta.

Otro ejemplo lo podemos encontrar en el capítulo doce de la *Primera parte del Florisel de Niquea* cuando Arlanda, enamorada de Florisel, entabla un engaño por medio de la vestimenta para poder pasar la noche con el caballero y con ello satisfacer sus deseos carnales. Para ello, decide tomar los vestidos de Silvia (“una ropa de seda de la forma pastoril”), pastora de la cual está hasta ese momento se encuentra enamorado Florisel, y simulando ser ella ante los ojos del caballero se introduce en su lecho:

La princesa que con poco reposo y mucho cuidado estava no durmía; viendo la ropa de Silvia y la grande oscuridad de la noche la vistió y puso sus *tocas de la suerte que la pastora la traía*, y muy passo toda temblando fue para don Florisel estava, el qual conpoco sossiego durmiesse luego la sentio, y como alçó la cabeça y la vio assentandose ella junto a él, él sospirando fuertemente teniéndola por Silva, le tomó sus manos besándolas con muchas lágrimas (I, XII, f. xix v. b- xx r. a)

La vestimenta ha adquirido connotaciones sustanciales a partir de la iniciativa de un personaje que busca satisfacer sus deseos, en este caso carnales, haciendo creer al caballero que es otro personaje gracias a la suplantación de identidad; incluso Arlanda finge la voz para que su ardid no sea descubierto: “la infanta muy passo por que no la conosciessse en la habla”, efecto que le permite acceder al caballero sin mayor problema. De esta manera, la caracterización de un personaje a partir de un elemento que trae consigo (la montura de Fraudador de las Ardides) o de la vestimenta (las ropas de Silvia), por mencionar solo dos objetos, adquieren matices altamente significativos, los cuales poseerán una naturaleza escénica.

El narrador, quien nos informa sobre las características particulares de un personaje o nos señala algunos componentes esenciales que acompañan a éste para el desarrollo de la acción escénica del episodio a partir de lo que ve, ayuda al público a identificar en su imaginación como ciertos atributos de los entes de ficción, físicos o anímicos, y que

aparezcan o no antes de una actualización dramática, se convierten en piezas claves con las cuales se intenta ir un paso más adelante en cuanto a la composición de la prosa de las novelas de caballerías. Como en el teatro, en cuyo escenario se ve entrar y salir de escena a un actor que representan un papel, identificado por su manera de hablar y de moverse en el tablado, además del sentido que adquiere, por ejemplo, la vestimenta entre otros objetos que traiga consigo, la utilización de lo espectacular permite un pleno uso de la teatralización de la prosa de caballerías en episodios en donde se promueve la comicidad, el engaño y la burla; esto, mediante una especie de escenas casi teatrales, logrando despertar y conseguir la risa tanto de los entes de ficción involucrados en la acción como del público que lee estas nuevas aventuras llenas de hilaridad.

Otra de las funciones didáscálicas del narrador consistirá en ubicarnos en el espacio que servirá de escenario para potenciar la teatralización de un episodio o de alguna situación en particular, con ello no se refiere únicamente al lugar físico en el cual los personajes ‘actuarán’, incluye también a los diversos factores que entran en juego para que se desarrolle la acción: el cambio de un devenir narrativo novelesco para hacerlo teatral, la introducción de los personajes desde una perspectiva inmediata; en fin, una serie de factores que nos permiten hablar de una señalización de los rasgos que se convertirán en el engranaje clave para constituir una unidad significativa y de sentido, dando paso con ello a un mecanismo dramático apoyado en recursos teatrales para ofrecer una acción novelesca cercana a la de una puesta en escena.

En el *Amadís de Grecia*, Gradamartes aconseja al caballero homónimo de la entrega amadisiana disfrazarse de esclava sármata para poderse acercar a Niquea, este inicio de la escena dará pie a un diálogo que seguirá varios episodios, principalmente entre el Soldán, padre de la princesa, y Nereida, nueva identidad de Amadís de Grecia;²¹⁰ si bien el uso del disfraz permitirá a la acción desenvolverse con un talante teatral, será mediante la actualización dramática con lo que todo ello cobre una exposición particular de la situación al poseer una naturaleza escenificable.

²¹⁰ El narrador nos relata sobre el disfraz de esclava sármata: “Luego tornados a la nao, juramentados los d’ella, hizieron a un maestro de ropas que traían que hiziesse a Amadís de Grecia una ropa [d]e xamete indio bordada de trenas de oro a la suerte de las mugeres que la reina Zahara traía, y, ella hecha, él se la vestió, y, cogiendo los sus muy hermosos cabellos, los prendió con una red de plata poblada de argentería, que todo la nao venía bastecida porque la reina Lucida la mandó aparejar de todo, y puestos unos ricos çarcillos en las orejas, quedó tan hermoso qu’el rey Gradamarte quedó espantado de lo ver” (II, LXXXVII, 444).

Cuando los dos personajes con nueva identidad: Cosme Alejandrino (Gradamarte), mercader de esclavos, y Nereida (Amadís de Grecia), esclava, aparecen en la corte del Soldán ante la gran expectativa que ha despertado en todos los habitantes de ese lugar por la belleza de esta última, el narrador nos relata:²¹¹

Allí legado, la gente espantada de la gran hermosura de la esclava, sabiendo que se quería vender, lo publicaron por toda la ciudad, y luego vinieron por la ver comprar muchos hombres ricos, y, enamorados de su apostura, la provaron a comprar, y puesta en precio el rey demandava por ella mil talentos, lo cual no pudiendo ninguno d'ellos llegar a pagar tanto precio, lo fueron a dezir al Soldán. Él mando luego que dixiessen al mercader que se la llevase allá que la quería ver, y ansí fueron Cosme Alexandrino y Nereida delante del Soldán, el cual como vio a Nereida, contemplando su gran hermosura ser más que de otra que visto oviesse después de su hija, súbitamente fue rasgado su corazón de la flecha de su hermosura, y preguntando cómo se llamava no pudo estar que dixiesse (II, LXXXVII, 445)

La disposición escénica de esta acción, tanto la entrada de los personajes a la corte del Soldán como de la posición que éstos guardan entre unos y otros, nos advierte sobre el desarrollo y la espacialización de este episodio, ya que, por un lado, se sugiere como el Soldán ignora por completo al mercader para dirigir en todo momento su atención y su vista hacia la esclava desde que éstos entran al lugar y, por otro lado, se resalta la alteración del soberano pagano quien al ver a Nereida se enamora con solo mirarla. Este efecto rayará en lo cómico cuando a lo largo de la historia interactúen este par de personajes, pues el Soldán, preso del amor de Niquea, intentará de diversas maneras acercarse a la esclava pero ésta lo evadirá constantemente, con lo cual el monarca se volverá en una especie de ente de ficción proclive a la comicidad; esto se puede afirmar gracias a dos factores: primero, el Soldán es un personaje viejo que quiere actuar como si fuera más joven y conquistar a la esclava y, segundo, a éste no le importa su naturaleza noble al imaginar unirse en matrimonio con un personaje bajo. Por tanto, la entrada de los personajes

²¹¹El tratamiento de la narración ofrecido en este momento por Feliciano de Silva nos permite recrear una imagen muy visual y altamente cromática sobre la entrada de estos dos personajes a la ciudad: “Y, ansí adornada, púsos en un palafrén con un arco en la mano y en la otra tres saetas y el rey, vestido como mercader, fueron a la ciudad, y en el camino acordaron entre sí que Gradamarte fuesse y viniessse con muchas mercadurías hasta que hallasen manera para dar fin a aquel hecho, y que cada que viniessse fuesse a ver a Amadís de Grecia para saber lo que se avía de entender y hazer, y tras esto acordaron que se llamase Nereida. Ivan con ellos cuatro o cinco escuderos del mercader, el cual se puso nombre Cosme Alexandrino, y con esto entraron en la ciudad y fueron yendo infinita gente tras ellos hasta la gran plaça” (II, LXXXVII, 444). Llama la atención la descripción y el detalle con el que se narran las armas que trae consigo la ahora esclava: tres flechas en una mano y un arco en la otra, imagen que nos recuerda a una mensajera que aparece en el *Lisuarte de Grecia* con la misma disposición en la que porta Nereida las armas. Así, la flecha y el arco jugará un papel significativo durante el desarrollo de la acción. Este personaje representaría un valor simbólico de lo que el dios Amor puede ocasionar: el enamoramiento del Soldán.

permiten ofrecer de manera más cercana los efectos amorosos que Nereida produce en el Soldán, si bien la esclava y el mercader se mantienen estáticos en la escena el dinamismo que cobra ésta gracias a lo realizado por el monarca pagano, advertido por el narrador, originándose así una espacialización de la acción desde un punto de vista totalizador, la cual correspondería con la que el público tendría en su imaginación durante la lectura del texto.

El lector y el oyente mediante esta especie de didascalia explícita advierten el movimiento y posicionamiento de cada uno de los personajes como si pasara frente a sus ojos, y que seguida de la actualización dramática, vería confirmarse por la estrategia textual que ha decidido emplear Feliciano de Silva para la composición de este episodio. Este efecto que procura causar una sensación de afinidad inmediata con el público, el cual puede percibir desde un sitio privilegiado como el dinamismo de los propios personajes caracterizará, en este caso, la relación entre el Soldán y Nereida. Por ello se ha decidido dar mayor peso a la imagen ofrecida por una representación del sentimiento pasional y amoroso que la esclava produce en el soberano, ya que mediante esta estrategia de escenificación el receptor puede acceder de forma más íntima a lo que se desea mostrar de un personaje en particular. De esta manera, el Soldán no ha sido caracterizado de forma directa por el narrador, ni por otro personaje, sino a partir de cada una de las acciones que éste realiza; la reacción ante la entrada de la bella esclava.

Por otra parte, la entrada a estas suertes de escenas de algunos personajes advierte de inmediato sobre una ruptura de la acción novelable frente a una acción teatralizada y escenificable. Por ejemplo, la aparición de Fraudador de las Ardides, personaje que se estudiará con detalle más adelante, pero sobre el cual señalaremos aquí algunas de las maneras en las que el narrador advierte sobre el asalto a escena que realiza en varios capítulos. Este personaje se convierte en el principal artificio de ruptura de Feliciano de Silva en donde su cariz teatral y el tratamiento de inmediatez que poseen las acciones en las cuales se ve involucrado dan cuenta de una doble naturaleza composicional de este ente de ficción: una novelesca, con la cual se complica el argumento y da cabida principalmente a situaciones cómicas y de burla desarrollando la intriga de la historia desde una postura humorística, siendo uno de los rasgos esenciales para su actuación en la novela el espacio de la floresta, el cual le permite un manejo particular de la espacialidad, y otra dramática,

debido a la perspicacia y al ingenio que demuestra para la creación de sus burlas, una especie de director teatral, así como de la vivacidad de su diálogo al dirigirse a los demás personajes en el cual se manifiesta una reacción inmediata ante cada una de las cosas que van sucediendo, ya sea la efectividad o el peligro de frustración de sus intentos por engañar a los caballeros y a las damas. Cabe señalar que cada una de sus intervenciones responde claramente a un matiz teatral por las artes escénicas que configuran a este personaje: el uso del disfraz para engañar, el fingimiento de la voz y el resguardo del decoro del papel que representa.

En la *Tercera parte del Florisel de Niquea* la descripción del lugar (la floresta) y el dinamismo escénico (señalización del narrador sobre la entrada a escena y la consecuente acción de personaje) o el estatismo escénico (indicación de como Fraudador aguarda la llegada de otros personajes en algún sitio para burlarlos) ayudará a potenciar lo que ve el público mediante la lectura tanto de la acción propia como de la interacción que establece este personaje burlador con otros caballeros y diversas damas, aparato teatralizable para la conformación de episodios humorísticos.

En cuanto al dinamismo escénico, los capítulos XVII y LVI nos servirán para ejemplificar esta técnica de teatralización de la novela. En el primero de éstos el narrador observa:

Tornadas Daraida e Garaya a su camino, hablando en el aventura pasada, estando Garaya muy corrida porque por causa de las faldas no avía podido alcançar al cavallero, ya que fueron salidas del alameda, en una flores que se hazía *toparon un cavallero que por las riendas traía un palafrén de una donzella que detrás d'él venía llorando* (III, XVII, 47)

La unidad espacio-tiempo de la acción que inicia, la entrada del caballero supone un sentido y una sensación de inmediatez ante lo que hasta ese momento se estaba narrando simulan un efecto de tiempo presente muy similar al texto. El asalto a escena del caballero permite que el público pueda visualizar cada una de las acciones realizadas como consecuencia de este encuentro entre los personajes. Para ello se recurre a un elemento textual que se convertirá clave para el desarrollo escénico de la acción: la curiosidad que despierta el caballero en las doncellas por la manera tan singular de aparecer ante su vista. La sorpresa creada por la aparición de este caballero desconocido será el punto de convergencia para que el público (espectador de lo sucedido) enfoque su atención en cada uno de los personajes desde una postura totalizadora de la narración. De esta manera, la

curiosa entrada de Fraudador de las Ardides ayuda al receptor a recrear en su imaginación el inicio de una acción escenificable.

Pero esta estrategia, que en este caso se ve apenas insinuada, volverá aparecer en el capítulo LVI en donde Fraudador burla a dos ancianos que acompañan a Daraida e, incluso, logra robarles sus caballos:

Y ella como muy graciosa e bien acondicionada fuesse por les dar plazer lo hizo. Y ellas comiençan a bailar con que mucho solaz a todos daban, especialmente a los dos ancianos cavalleros que Barbarán e Moncano se llamavan.

Pues ya que la siesta era caída, estando en su solaz queriendo aparejar para tornar a su camino, d'él a la alameda llega adonde ellos estavan un cavallero armado. Él venía encima de un rocín muy lasso cubierto de sudo, e tanto que apenas parecía tenerlo; con el venían otros dos hombres a pie; e como llegó el los saludó y ellos a él (III, LVI, 166)

En comparación con el ejemplo anterior se aprecia una composición más elaborada de la espectacularidad que permite la creación de un ambiente idóneo para el desarrollo de un episodio escenificable; una atmósfera que se crea para la acción, la cual adquiere connotaciones festivas y lúdicas por las implicaciones significativas de la música y del baile realizado por las doncellas. Además se resalta la actitud de los dos ancianos ante este clima alegre, lo que nos avisa sobre la disposición de estos dos caballeros entrados en años mantendrán ante Fraudador cuando éste pida su ayuda para acompañarlo en una aventura amorosa, a lo cual aceptarán sin mostrar duda alguna, actitud que se puede equiparar a la de caballeros noveles. Esta postura anímica de ambos caballeros facilitará la burla de Fraudador haciéndoles creer que existe una fuente cuyo poder consiste en volver mancebos a los viejos.²¹²

De esta manera, la entrada de Fraudador de las Ardides a escena realizada de forma enfática y tajante permite una ruptura con la armonía y la tranquilidad de la hora de la siesta, así como del divertimento emprendido por la música y por el baile de las doncellas. La importancia de salir de la floresta y encontrarse en la alameda con los demás personajes crea una unidad espacial y temporal distinta hasta la que se venía desarrollando en el inicio del capítulo, con este efecto se busca construir cierta profundidad y anchura en cuanto al

²¹² Es clara la función caracterizadora que ejerce el narrador al puntualizar, primero, como ancianos a este par de personajes y, en una segunda instancia, lo significativo de sus nombres, elemento que amplía aún más el campo semántico y que dará mayor afectividad a la burla realizada por Fraudador. Para una tipología de la onomástica y las implicaciones de ésta en la configuración de los personajes puede verse el trabajo de María Coduras Bruna, *La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano*, Tesis de doctorado, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.

manejo de la acción, una tendencia de desplazamiento de planos que se intenta crear en la imaginación del receptor. Con esto nos referimos a la partición de una escena en varios planos por los cuales está conformada con la intención de mostrar mediante cada uno de éstos una acción totalizadora en la que cada personajes participa: se nos presenta, en un primer plano, a los personajes que aparecen al inicio del episodio (Daraida, Galtazira, las dos doncellas y los dos ancianos, Barbarán y Moncano) quienes preparan lo necesario para retomar su camino, mientras que, en un segundo plano, el cual se manifiesta en ese mismo instante, imaginemos por detrás de ellos o por alguno de los costados, la irrupción de Fraudador con los dos hombres que lo acompañan. Este manejo de la acción produciría una espacialidad particular, pues para el lector y para el oyente estos dos planos ocurrirán en uno solo y mayor, la unión de estas dos secuencias ocurridas en un mismo tiempo estarán proveídas para su realización de un manejo tanto de la superficie como de la profundidad, un efecto que solo puede producir la escenificación. Una conglomeración de acciones que se realizan a un mismo tiempo y en un mismo espacio.

Este segundo plano adquiere relevancia y será el que se configure mediante el estatismo escénico, si bien persigue los mismos fines de crear una escenificación, será Fraudador quien ahora se encuentre en el centro de la escena, aunque esto no le impide ser quien genere la acción de la misma, y sean los otros personajes quienes irruman en ella. Por ejemplo, en el capítulo LXXVI se nos indica como el Caballero del Fénix y el Caballero del Letrero saliendo de la corte de la reina Sidonia emprendieron su camino para trasladarse a una ínsula en donde desean probarse para ganar honra y fama, pero en mitad del camino se encuentran con Fraudador de las Ardides:

Y a la sazón que decimos acaesció que yendo por una hermosa floresta, aviéndose sus escuderos gran pieça quedado atrás porque vían que ellos holgavan de habar solos, *debaxo de un árbol vieron un cavallero todo armado salvo la cabeça, la cual sobre su yelmo tenía, echado de espaldas, y un cavallo lasso por la rienda tenía, él estava por gozar la sombra* (III, LXXVI, 234-235)

La acción comienza con la aparición de Fraudador. Primero se nos describirá la vestimenta y la manera en que la porta, así como la forma en que sostiene la rienda del caballo. Al contrario de lo que pasaba en los ejemplos anteriores, el caballero burlador no sale de la floresta o no se anticipa a los personajes, en su lugar serán los personajes que se acerquen a él por la curiosidad que les produce la forma en que se encuentra debajo del árbol. Este

cambio en cuanto a la acción escénica que se pretende desarrollar es esencial para su devenir, ya que la visualización de la imagen nos sugiere un a un personaje que sirve como el anclaje tanto de la atención de los caballeros, en este caso, como de la del público que está pendiente en todo momento de lo que sucederá. La ruptura, por tanto, e inicio de la espacialización de la acción mediante un mecanismo de teatralización recae en lo que observamos realiza Fraudador: la ubicación espacial y la temporalidad que se pone en marcha a partir de su diálogo; la espectacularidad que dará movilidad a la escena tendrá como base a un personaje que si bien al inicio parecía estático cobrará dinamismo al momento de interactuar con quienes atraídos por la curiosidad serán presa de sus burlas.²¹³

La función didascálica del narrador nos ayuda a visualizar cada uno de los momentos en los cuales la acción de la escena se divide, ya sea por la entrada o por la salida de los personajes de la situación escenificable. De ahí que la importancia de la técnica narrativa que toma como recursos elementos dramáticos permita una visualización directa de la escena como si pasará delante de los ojos del receptor. En la *Tercera parte del Florisel de Niquea* en el capítulo CL se nos narra cómo Fraudador es engañado por Galtazira, siendo esta última quien cansada por las burlas hechas por esta caballero decide pagarle con la misma moneda. Para ello decide ocultar su identidad tras un antifaz:

como supieron el conocimiento y desposorio de Agesilao, a la donzella Galtazira con otras cinco embiaron a visitarle; y estas doncellas avían desembaracado en otro puerto cerca de aí y venían muy ricamente guarnidas y en muy bueno palafranes y con antifaces puestos por no ser conocidas, porque Galtazira traía pensamiento si topasse con Fraudador de procurar le hazer algún engaño, para lo cual venían aparejadas trayéndolo pensado (CL, 449)

Después de esta ambientación, lo cual nos habla de los efectos que tendrá el disfraz, además de las implicaciones significativas de ello, pues Fraudador será reprendido de la misma forma con la cual engaña y burla a las damas y a los caballeros, se da un largo diálogo entre este caballero y Galtazira, el cual versa sobre la develación de la identidad de uno y otro en el que se destaca el ingenio de cada uno de los personajes por no verse derrotado en una contienda verbal, y tener que quitarse el yelmo el caballero y el antifaz la doncella. El desenvolvimiento de la acción que desempeña el diálogo de los personajes, a modo de donaires cortesanos, ayuda al transcurso temporal del episodio pues durante esta

²¹³ Es importante señalar la relación del diálogo de este personaje con el discurso de la literatura de cetrería, ya que será constante el uso de términos utilizados por él para referirse como aves de presa a cada uno de los caballeros y damas que burla.

conversación atraviesan la floresta. En este momento es oportuno recordar que este es el espacio ideal de Fraudador para realizar las burlas, la salida de ese lugar a la larga prefigurará el castigo que recibirá este caballero. Durante este transcurrir de la acción a manera de acotación teatral, una especie de didascalía implícita, se pormenoriza a detalle lo que ocurre después:

Y con esto pararon, y él que con mucho descuidado del cuidado que llevaba para las engañar y del engaño que ella le quería hazer, el cual bien avía mostrado la cautela de sus palabras en ambas partes, soltando la rienda llegó a quitarle los alfileres. Y ella travándole de las cabeçadas del cavallo lo desenfrenó en un punto, el cual como se vio sin freno comiença a correr e tirar pernadas. Fraudador con temor que los arrastrasse salta d'él en tierra, ya esta sazón ya Galtazira y sus doncellas los antifaces tenían quitados y con sus palafrenes estaban en torno d'él puestas (CL, 450)

Mediante esta indicación se ha desarrollado un enlace entre una unidad espacio-temporal que se venía ejecutando con el diálogo de los personajes, pero que por necesidad del mismo devenir narrativo se hace necesaria un entretejimiento el hacer de los personajes junto con el decir y la actuación autónoma de éstos. La ordenación del tiempo de la acción, desde esta perspectiva, no cumple con otra pretensión más que la de solucionar el problema de cambio de una escena a otra. La consecución de acciones en esta escenificación de lo narrado ayudará a marcar un tiempo de visualización por parte del público como si se desarrollará frente a ellos.

La escena final, el castigo propiciado a Fraudador:

passando todas seis los açores en las manos de las riendas, de unas alforgicas de seda, que en los arzones traían, començan a sacar piedras muy dispuestas que para aquello traían, y a dar con ellas a Fraudador. El cual con el peso de las armas poco y muy pesadamente se movía, muy bravo y con su espada desnuda arremetiendo a todas partes [...] Y como en poca pieça lo vieron tan cansado que no se podía mover, y que no osava desarmarse porque no le diessen en descubierto, ellas se pararon en torno d'él con mucho plazer e risa viéndole queixar (CL, 450)

El público puede visualizar de manera continua cada una de las acciones que componen un episodio de gran extensión, en el cual el desarrollo de la escenificación necesita de momentos pausados, por ello la función de entrelazamiento del diálogo de los personajes (actualización dramática) y de las diversas unidades espacio-temporales que refieren a la propia movilidad de los entes de ficción (una suerte de didascalía explícita) procuran dar una sensación de puesta en escena. Hasta aquí, como se ha mostrado, el narrador no cumple

otra función sino la de una especie de acotación teatral cuando aparecen episodios cuyos mecanismos narrativos descansan en técnicas propias del teatro para su desarrollo, por tanto, podemos hablar de una ausencia significativa de cualquier figura narrativa pues los personajes serán los encargados de llevar la acción del relato, ejecutando por medio de su diálogo y de sus movimientos la historia que se nos cuenta. Por ello, vale la pena dejar muy claro a lo largo de esta investigación y hacer un énfasis constante en cómo la ausencia del narrador es una pieza clave y fundamental para que se realice una teatralización de la prosa de caballerías de Feliciano de Silva.

3.3.2.1 El diálogo como ‘expresión escénica’ en la narrativa

Un tipo de espectacularidad que se presenta en las novelas de caballerías de Feliciano de Silva corre a cargo de lo enunciado por los personajes. El diálogo que se establece entre éstos está compuesto por una serie de marcas compositivas cuya función es apoyar la construcción de una escenificación de los episodios. Dichos elementos textuales tienen una cierta proximidad con las didascalias implícitas del teatro, las cuales procuran arropar al discurso dramático de claves esenciales que propician un desarrollo de la acción a lo largo y a lo ancho del escenario, función que resalta Hermenegildo al mencionar como este recurso es imprescindible para una puesta en escena por el sentido y el grado significativo que poseen: “la identificación de la orden de representación como algo que aparece de modo implícito, connotado en el diálogo es una indicación de la íntima relación existente entre los parlamentos y la propuesta de representación”.²¹⁴ Por tanto el diálogo escenificable, entendiendo como la conversación con carga espectacular realizada por los personajes, posee por momentos una naturaleza proclive para una suerte de representación, el cual se presenta en la narración mediante dos modalidades: 1) la caracterización en voz de un personaje para el desarrollo de una escenificación y 2) la apreciación del desplazamiento y de la gestualidad del otro durante la escenificación.

3.3.2.2 Caracterización en voz de un personaje para la ‘escenificación’

Cuando los personajes adquieren el protagonismo necesario para llevar a cabo la acción de lo narrado mediante la puesta en diálogo sin la intervención del narrador (actualización

²¹⁴ Hermenegildo, *Op., cit.*, p. 21.

dramática) adquiere gran importancia el contenido de la conversación entre éstos, la cual contendrá una serie de elementos necesarios que permiten construir una puesta en escena de la situación o de un episodio; esto debido a la determinación de algunos atributos de un personaje que se explicitan a partir de la mirada de otro, o de la señalización de algún componente significativo en voz de un ente de ficción que ayude al desenvolvimiento del devenir narrativo para ofrecer al receptor una imagen de escenificación o de puesta en escena.

En la *Tercera parte del Florisel de Niquea*, en el capítulo XXVI, cuando Florisel junto a Busendo y con otros hombres que los acompañan son arrojados por una tormenta a la isla de Garia, se desarrollará una aventura común en las novelas de caballerías: el descenso a los infiernos, pero que con el ingenio de Feliciano de Silva cobrará un matiz humorístico.²¹⁵ En este episodio el caballero accede a un castillo que se encuentra en dicha isla, en donde tendrá un encuentro con la enana Xiamaca y que después de una serie de acontecimientos (encuentro con un pastor, lucha en contra de unos villanos) ésta lo hará su prisionero. Lo que me interesa resaltar de este episodio es la capacidad que adquiere el diálogo de Florisel para caracterizar a la enana desde una perspectiva cómica a partir de su fisonomía al establecer un juego entre su imagen y los modales que ésta manifiesta, o el caballero cree que realiza: una simulación a partir de la imitación, rasgo característico que definirá a esta enana a lo largo de las continuaciones del ciclo amadisiano, lo que permite engañar a Florisel y encerrarlo en una prisión.

Un elemento para la efectividad de la escenificación en este capítulo y que no se debe dejar de lado es el espacio en donde se desarrolla la acción: “un azaguán”, un lugar cerrado como nos indica el narrador y que antecede al patio del castillo;²¹⁶ será este espacio un componente significativo para que el caballero imagine que la enana es una dama, debido a la falta de luz que hay ahí y por otras marcas que a continuación se analizan, equivoco que le costará a Florisel su libertad.

²¹⁵ “Y con esto se mete por la cueva, y el enano tras él; e salidos d’ella a un callejón a una parte sienten hablar, y don Florisel, abaxando la cabeça a una puerta que halló, adonde oyó gran regozijo de gente, vio más de quinze villanos que comiendo estavan en una cozina que parecía infierno” (III, XXVI, 78).

²¹⁶ “Y como él vio acabado el fecho con los villanos, algo cansado passa adelante, aviendo llamado dos o tres vezes a Busendo y no le respondiend; y hallando un corral que ante el castillo estava, entra en el castillo y en un azaguán grande que antes del patio del castillo se hazía, una enana vieja e muy fea halló” (III, XXVI, 79).

Cuando el caballero se dirige hacia la enana para que le dé razón sobre en donde se encuentran la emperatriz y la infanta Anaxara éste alude, como forma de cortesía, a varias virtudes que indudablemente no pertenecerían a un ser maravilloso y proclive a lo ruin como este personaje bajo: “Muger honrada, ¿saberme íades dezir de una dueña y donzella que acá dentro poco ha metieron?” (III, XXVI, 79). Esta caracterización de la enana en voz del caballero nos permite resaltar dos puntos que ayudarán a la escenificación de la burla en este episodio: por un lado, Florisel se dirige de esta manera cortés a Ximiaca para obtener la respuesta que desea y saber el paradero de las dos damas en apuros apelando a su ánimo al tratar de halagarla con estas palabras, pero yo iría un poco más lejos ya que al dirigirse a ella como “muger honrada” nos advertiría, como en el teatro, sobre la vestimenta que porta la enana y sobre la gesticulación que realiza al momento de desplazarse hasta donde se encuentra el caballero, elementos espectaculares advertidos por Florisel que ayudarán a lograr el engaño y la burla, así como el encierro del caballero en una jaula, o bien, cómo la falta de claridad en ese lugar engaña la percepción del caballero creyendo que la enana es una dama, pero lo que si queda claro es la forma en que Florisel avisa al lector y al oyente sobre la forma en que actúa Ximiaca; por otro lado, esta caracterización nos anticipa los tintes cómicos que adquirirá el inicio de esta aventura, ya que evidentemente lo enunciado por el caballero delata la falta de decoro de la enana, perspectiva totalizadora de la escena que el público tendría de este personaje con lo señalado líneas antes por el narrador quien nos dice de Ximiaca: “y hallando un corral [Florisel] que ante el castillo estava, entra en el castillo y en un azaguán grande que antes del patio del castillo se hazía, una enana vieja e muy fea halló con muchas llaves colgadas de la cinta” (III, XXVI, 79).

Por tanto, la enunciación de Florisel avisaría al lector y al oyente sobre la manera en que se supone se desplazaría la enana que, sin duda, se asemejaría a la de alguna doncella o dama de estos libros, pero que con lo advertido por el narrador rayaría en lo ridículo, lo que despertaría la comicidad del episodio y la hilaridad del público.²¹⁷ Además, el tono que se sugiere para la voz de Florisel tendría que estar cargado de una entonación particular, pues esto potenciaría el efecto cómico al llamar la atención del receptor mediante la presentación

²¹⁷ Bien vale la pena recordar la definición de la voz simia en el *Tesoro de la lengua*: “Latinae simia, ae. Animal que se allega mucho a la figura del hombre, no tiene cola. Díjose así, *quasi* simia, por tener las narices chatas; por translación llamamos simia al que remeda a otro, y quiere imitarle; comúnmente el vulgo la llama jimica”.

en escena que hace el caballero de Ximiaca. Cabe resalta que la falta de luz no permite que el caballero tenga una visión adecuada del ser que se le presenta delante, aspecto que se recrea en la imaginación del receptor con lo cual puede disfrutar aún más de este episodio lleno de comicidad.

La importancia que adquiere para todo este capítulo la manera en que Florisel advierte sobre la presencia y la entrada de la enana es esencial para el sentido que cobrarán la serie de acciones realizadas a lo largo de este episodio por ambos personajes, ya que en todo momento el caballero cree en cada una de las indicaciones que la enana le dice con respecto al lugar en donde supuestamente se encuentran las damas prisioneras; esto gracias a la primera percepción que tiene de este personaje al ser engañado por la disposición de cortesía en su semblante y por la falta de luz que no permite observar de manera franca a la enana.²¹⁸ Tal es el grado de credibilidad que Florisel no sospecha en ningún momento que lo señalado por la enana es para introducirlo en una jaula. El caballero tras ser engañado y encerrado dirigiéndose a Ximiaca le manifiesta de forma enérgica su descontento por el hecho de verse así burlado: “Buen parece en vuestra fasción y fermosura vuestras mañas, si yo no fuera tan sandío” (III, XXVI, 79); en este diálogo será el propio caballero quien informe al público de su error, quien en todo momento ha visto cada una de las acciones y no se le ha negado nada ante su mirada. Esta reprimenda verbal por parte de Florisel acusando a la enana de falsa y atajando en contra de sí mismo, por haber confiado en ella, seguramente iría acompañado de un gesto de enojo y de sorpresa, recuérdese que estamos ante una empresa caballescica y ha sido interrumpida por el engaño de este ser, pero que, sin duda, para el público lector y escucha cobraría tintes humorísticos por cada una de las acciones que se presentan en el desarrollo del episodio.

Lo anterior se verá confirmado cuando la enana pida favores sexuales al caballero, ofreciéndose como el instrumento que le permita al caballero tener una mejor estadía esa

²¹⁸ A este respecto bien vale la pena recordar lo señalado por el narrador quien nos cuenta de la impresión que tiene la enana cuando mira al caballero: “Y como vio el cavallero todas las armas tintas de la sangre de los villanos, desconociéndolo en su buena disposición, gran espanto rescibió; mas tan cortada fue que ni fue parte para dar bozes ni huir” (III, XVII, 79); creo que esta indicación no puede pasar por alto, ya que el hecho de que Ximiaca aparente no estar alterada con la presencia del caballero resulta fundamental para que Florisel la tome por una persona honrada y se lleve a cabo de esta manera la burla, pues de no haber sucedido así y hubiera huido al apenas observar al caballero, quien incluso, se nos avisa, lleva la armadura llena de sangre como sucede con todos los personajes bajos y que son ayudantes de los adversarios de un caballero; por tanto, la acción de permanecer delante de Florisel y simular ninguna alteración ante éste por parte de la enana ayuda a la simulación de este personaje que elaborará el engaño al caballero.

noche dentro de la prisión. Al negarse a esto Florisel hace una serie de señalizaciones que permiten al público recrear en su imaginación una escena, como si ocurriera delante de ellos, de cada uno de los movimientos que estos personajes realizan. La disposición escénica comienza cuando la enana abre una ventanilla por la cual asoma con dos velas para observar al caballero y con un tono de burla, pues así lo señala el narrador, le dice:

Mas a la sazón que dezimos una ventanilla alta vio abrir y a ella con dos velas en una mano vio la enana que le avía burlado assomar, que riendo le dixo:

— “Cavallero avisado, ¿tomaríades en qué dormir para estar en más blando en el alvergue d’ esta noche? (III, XVI, 80)

Nótese el calificativo que le da al caballero ante todo lo sucedido, lo que ayudaría a la proyección de lo cómico del episodio, pues este diálogo burlesco e irónico pretende ridiculizar al caballero a partir de lo sucedido anteriormente ante la confusión de creer que la enana era una dama o doncella. Inmediatamente Ximiaca le propone el encuentro con el cual, además de gozar de ella, salvaría la vida, pero ante la negativa del caballero la enana arremete verbalmente contra él, mientras que el caballero se burla de su aspecto casi animal, lo que advierte el comportamiento característico de este personaje que se asemeja en todo momento a un mono:

— ¡Para Sancta María! –dixo don Florisel–, que aún me parecece que compro el barato el morir.

—Mal ayáis vós –dixo ella–, que no me parecéis vós tener amiga como yo.

—No, por cierto–dixo él–, que tan linda donzella como vós fuera de algún ximio de vuestra fación no debe ser empleado (III, XXVI, 80)

Con esta distinción en voz del personaje la escena adquiere mayores tintes de representación, ya que cada uno de las indicaciones de Florisel advierten sobre la manera en que asaltaría la escena la enana, resaltando, sobre todo, gestos y su falta de decoro entre este personaje bajo y lo que creía ser una dama, elementos que rayan en lo paródico y burlesco apelando, con ello, a mover a risa al público.

Otro capítulo en el que aparece este tipo de personajes de divertimento en donde la caracterización que hace uno del otro se convierte esencial por los tintes cómicos que otorgan tanto los enanos como el pastor Darinel aparece en el capítulo 47. Este episodio se caracteriza por el sentido de divertimento cortesano que dichos personajes realizarán, ya que, si bien la acción ocurre dentro del espacio de la corte, la función que desempeñan como motivo de diversión de los principales personajes gracias a su diálogo pone en

evidencia uno de los principales móviles que Feliciano de Silva: el entretenimiento dentro y fuera de la ficción. El primero realizado por los personajes que adquieren el papel de espectadores de otros y, el segundo, en donde el público se posiciona como lector y oyente, un espectador que aprecia todo el conjunto de lo que se presenta en la novela y que gracias a ello percibe cada una de las acciones.

En este episodio sucede una especie de contienda verbal entre Busendo y Darinel, y en el cual, por momentos, interviene Ximiaca. Como la intención de este ejemplo es destacar los elementos espectaculares enunciados por los personajes me detendré solamente en algunos momentos del diálogo que vienen bien para lo que se intenta aquí ejemplificar. Después de una larga disputa entre Darinel y Busendo, en donde el primero de este par se refiere a Ximiaca como un guerrero hábil, todo dentro del tono humorístico, debido al enfrentamiento que ha tenido con unos caballeros y sobre todo con Busendo, la enana decide intervenir cuando el enano recalca las cicatrices que ha dejado en su rostro las uñas de ésta durante el encuentro físico:

—Mal ay ella –dixo el enano–, que tan poca manzilla de mi gesto ovo que tal me lo dexó parado.

Ximiaca dixo:

—Menos oviste tú del mío, que para donzella dañó más en mi hermosura que en la tuya

—Por cierto –dixo Busendo–, que vós para donzella e yo para donzel que no's devo nada en essa parte.

Darinel riendo dixo:

—Ora que en esso poco se ganó de una parte a otra, que la hermosura quedó en ambos como primero

—Pues no sois vós el más hermoso del mundo –dixo Ximiaca (III, XLVII, 139)

Esta conversación entre los personajes se nos relata los resultados que tuvo la pelea entre los enanos, en un primer momento, para que sea la propia enana, en uno segundo, quien se refiera a sí misma como una doncella, lo que nuevamente nos advierte sobre los ademanes que realizará en todo momento este personaje y que señala la falta de correspondencia entre su concepción fisonómica y su expresión verbal y corporal, lo cual permitió engañar a Florisel como vimos en el ejemplo anterior y que acusa una ausencia de decoro, la cual no será privativa a otros personajes, por ejemplo, Busendo, a lo largo de las continuaciones amadisianas se nos presentará como un doncel, aunque esto pueda ser inimaginable. Esta referencia al enano nos advierte sobre su comportamiento gestual y la manera de comportarse. Por tanto, y gracias a las indicaciones que los propios personajes

hacen de ellos la imagen que se recrea en el público durante la lectura del texto tendría que estar arropada, debido a los avisos espectaculares o si se prefiere a las marcas que adquieren un sentido espectacular y que potencian la teatralización, por unas claves que sugieran un desplazamiento característico de los entes de ficción y que se percibe por la propia mirada de éstos; elementos de visualización integradores para la puesta en escena sugerida por Feliciano de Silva en esta clase de episodios.

Más adelante, en esta conversación Darinel se burla de la fisonomía de Busendo, que, si bien ya se nos ha avisado sobre ésta en las palabras de este pastor, cobrarán un sentido cómico de gran envergadura cuando en defensa de la señalización de su fealdad por Ximiaca éste apele por su belleza en el alma, lo que derivará en la intervención del enano, quien en manera de burlesca dice no comprender como en alguien con dicha figura pueda haber algo de belleza. En venganza ante lo dicho por los dos enanos Darinel arremete en su contra y les responde a manera de consejo, según el propio personaje manifiesta:

—¿Qué consejo me darás? —dixo Ximiaca.

—Que ames a Busendo —dixo Darinel— y suplirás con los pensamientos en el alma la hermosura que te falta en el cuerpo.

—¡Ó, que en mal punto estéis ora vós —dixo Busendo— motejando de hermosura con vuestra melena, que parece vellocino y semejas erizo!

—¡Y tú, melón! —dixo Darinel—, y mi señora Ximiaca verdaderamente ximia. Y pues sois para en uno bien podéis juntaros, que para en uno sois (III, XLVII, 139)

La alusión que cada personaje hace sobre la fisonomía del otro para causar un efecto cómico, a modo de donaire, debido a la comparación de una parte de su cuerpo, ya sea con animales de la pradera o con alguna planta o fruto (Darinel y Busendo) y abiertamente con un simio (Ximiaca) adquieren tintes meramente risibles. Por un lado, Busendo nos recalca la forma del cabello de Darinel comparándolo con la lana de una oveja (“vellocino”), lo que nos habla de lo tupido de éste, además de resaltar la apariencia de “erizo” que también posee una doble significación al compararse en una primera instancia con la cubierta de las castañas, la cual es abundante y espinosa y, en una segunda instancia, al mamífero que posee púas.²¹⁹ Por tanto, la imagen de Darinel, visualizada por el receptor y desde lo visto por Busendo, consistirá como rasgo esencial en la de un rostro proclive a la fealdad y que es potenciada por el cabello abultado y enmarañado e, incluso, levantado de tal manera que

²¹⁹ En el *Tesoro de la Lengua* se lee: “El cabello y barba erizado vale levantado, y muchas veces se pone así de frío. De erizo se dijo rizar, por levantar, como rizar el cabello y rizo, como terciopelo rizo”

pareciera tener espinas. A su vez, el pastor le dice a Busendo “melón”, lo que resalta, a mi parecer, el aspecto de su cabeza con la forma del fruto, pero que va más allá, y retomando esta metonimia animalesca practicada primero por el enano y que Darinel hábilmente supo contestar, seguramente, alude al mamífero parecido a una comadreja, lo que ayudaría al público a visualizar las extremidades pequeñas del enano y su cuerpo un poco más grande que éstas.²²⁰

La perspectiva del personaje ayudará gracias a las marcas de espectacularidad que aparecen en el diálogo de éste a potenciar una situación en particular. Como se ha visto en este par de ejemplos lo que ve el ente de ficción resulta esencial para el desarrollo de la escenificación, ya que la percepción del personaje indicara al público cómo se mueve o cuáles son los ademanes que realiza a quien se está mirando, además de resaltar aspectos que definen el modo de actuación, por ejemplo, la vestimenta. El diálogo que tiende a la teatralización ofrece diversas claves que nos ayudan a visualizar una escenificación de episodios de la novela. La indicación sobre cómo un personaje caracteriza a otro desde una perspectiva humorística ayuda al público a relacionar la fisonomía de los personajes con sus rasgos característicos de actuación. Por ejemplo, Ximiaca que se autodenomina doncella, lo que se nos advierte sobre su comportamiento a partir de lo visto y enunciado por Florisel y confirmado por Darinel, lo cual produce la risibilidad de este ser a lo largo de las continuaciones en las que aparece, ya que la falta de decoro entre maneras y su propia naturaleza es uno de los principales motivadores de comicidad.

3.3.2.3 Apreciación del desplazamiento y de la gestualidad del otro durante la suerte de ‘puesta en escena’

Otra de las marcas que contienen un claro significado espectacular dentro del diálogo son las indicaciones que nos permiten hacer una imagen mental sobre la disposición espacial que guardan unos personajes con otros, así como a los gestos que realizan y de los cuales nos avisa un ente de ficción. Ambos elementos imprescindibles para una representación en un escenario y que serán utilizados por Feliciano de Silva para que los personajes recreen

²²⁰ Hay que recordar como el enano al acompañar a Florisel a la aventura en la cual resulta hecho prisionero por Ximiaca se denomina a sí mismo como comadreja: “Por tanto, mi señor, nunca por falta de las fuerças condenéis el esfuerço; y por esto con vós quiero ir, que como comadreja con tal corazón y pocas fuerças podré con vós entrar por este agujero a sacar las aves que están dentro” (III, XXVI, 78).

una suerte de escenificación con libertad absoluta sin la necesidad de un intermediario que señale cada una de las ejecuciones espaciales y temporales de las acciones de la novela.

Por ejemplo, en el capítulo CXVI de la *Tercera parte del Florisel de Niquea* se nos cuenta de cómo una dueña encuentra la manera de gozar de los placeres de Florisel, para el desarrollo de este episodio Feliciano de Silva recurre a la teatralización y deja que los personajes por medio de su diálogo enfatizen en ciertos aspectos que ayudan al desarrollo de la escena: caracterización del otro, anunciamiento del desplazamiento y la percepción del otro. Para efecto de lo que en este apartado atañe solo nos detendremos en las marcas de espectacularidad que indiquen la posición que guardan unos personajes con otros, así como el señalamiento de la gestualidad que se percibe en la mirada de los involucrados.

Cuando la dueña del castillo llama a una de sus criadas para contarle el plan que ha urdido para pasar la noche con Florisel se nos indica un desplazamiento de la segunda para encontrarse con el primer personaje: “Ven acá, Ganta. Yo te quiero tanto que no menos que la vida quiero confiar de ti, junto que me hagas un gran servicio” (III, CXVI, 355), el hecho de que la llame utilizando un deíctico para indicar el lugar nos habla de que Ganta se encuentra lejana a la dueña, con lo cual esta indicación puntualiza sobre las dimensiones del espacio en donde se realiza la acción: un cuarto que funciona de recepción y de comedor en el cual se lleva a cabo la cena. Podemos entonces sugerir que la dueña se encontraba en algún costado del centro en donde se encontrarían las mesas, ya que como nos informa el narrador después de urdido el plan se dirigieron a cenar. No hay que olvidar para ello que el narrador como otro espectador nos avisa sobre la unidad temporal que se desarrolla en la escena, es decir, al indicarnos que la confesión de la dueña se lleva a cabo antes de la cena el lector y el oyente recrean en su imaginación todos los preparativos previos para la degustación de los alimentos: la puesta de las mesas, la reunión de los demás personajes ahí involucrados, pero logrando separar a la dueña y a su criada en un primer plano en donde se lleva a cabo la conversación entre ellas, todo ello gracias a la información que se encuentra dentro del diálogo de un personaje encaminado a la disposición inicial de la escena.

Uno de los puntos para que se realice este plan consiste en que Ganta, por mandato de la dueña, averigüe cuáles de las doncellas ahí presentes son amigas de cada uno de los caballeros; esto para fingir ser una de ellas y la dueña pueda entrar a media noche en la

habitación de Florisel. Para ello la criada habla con el escudero de los caballeros diciéndole:

— Lo que quiero –dixo ella– es que me digáis cuáles d’estas doncellas son amigas d’estos cavalleros, porque en secreto no pierdan de gozarlas esta noche después de todos acostados; que yo haré que cada una se vaya al suyo porque no se quexen de nós del alvergue que les dimos con apartarlos gozar de sus amiga (III, CXVI, 355)

Las indicaciones de ubicación de los caballeros y de las doncellas en el diálogo de Ganta nos ofrece una visión pormenorizada de la ubicación, por un lado, de quienes gozarán de la compañía de las mujeres y, por otro lado, de los personajes femeninos, así como del primer plano en el cual se quiere llamar la atención con la intervención de la criada, ya que ella y el escudero tendrán una posición privilegiada, pues apartados de las mesas, pueden observar de manera detallada a cada uno de los asistentes, lo cual permite a Ganta observar con cual doncella reposará esa noche cada uno de los caballeros. Por tanto, la formulación del espacio escénico y su visualización corre a cargo del personaje que enuncia cuál es la disposición entre los ahí presentes. Valga este par de ejemplos en cuanto a la apreciación tanto temporal cuanto espacial indicado en la voz de un personaje.

En cuanto a la referencia de los ademanes y gestos realizados por un personaje y que se nos anuncian por lo que ve otro, creo un buen ejemplo lo representa Fraudador de las Ardides quien, cuando engaña a Barbarán y a Moncano haciéndoles creer que existe una fuente con poderes mágicos, nos indica cual es la reacción corporal de los personajes burlados: “Digo’s por cierto, señores cavalleros, que si fuérades halcones que no se os fuera la presa según avies tomado bien el agua” (III, LVI, 167), a modo de burla este personaje nos avisa de cuál fue la reacción corporal de los ancianos al ver la fuente y creer que les rejuvenecería. La comparación de estos personajes con halcones nos avisa sobre el dinamismo con el cual ambos se precipitaron sobre el agua, lo cual despertaría la risa del público al imaginar a este par de personajes, los cuales se supondría deberían guardar el decoro y representar el estado caballeresco de una manera solemne, dicha ruptura con los principios caballerescos moverá a risa al público.

Como se ha podido observar en estos ejemplos el diálogo de los personajes contiene marcas compositivas que ayudan al desarrollo de la escenificación, ya sea para ayudar a la visualización de las acciones que se llevan a cabo en escena o para puntualizar la forma en que se desplaza o la actitud gestual de un personaje dentro de esta suerte de representación.

La mirada del personaje y su manifestación por medio de su expresión verbal guardaran, por momentos, elementos claves que permitan al público ver de manera directa las reacciones de los demás entes de ficción, todo desde una técnica teatral, una interacción entre los personajes que buscan concretarse por medio de la escenificación.

3.3.3 Teatralidad

Por su parte, la teatralidad se entiende como un recurso que ayuda a crear una suerte de representación dentro de las secuencias narrativas que otorgan a la acción de una vitalidad cercana a lo que se presenta en un escenario teatral. La teatralidad se puede conformar mediante la unión de la actualización dramática con la espectacularidad. De ahí que algunos episodios de las novelas de caballerías de Feliciano de Silva estén pensados para una representación de suerte que lo leído y lo escuchado por el público de la época se reconstruyera de manera sencilla en su imaginación.

Esto se puede apreciar en la tan mencionada secuencia humorística de la *Tercera parte del Florisel de Niquea* que abarca los capítulos LI y LII, cuyo principal protagonista con nombre Fraudador de las Ardides ya nos advierte sobre su principal característica de burlador, siendo el principal móvil para ello la creación de ficciones alternas que le permiten salirse con la suya y de esa manera engañar a otros caballeros, nótese la semejanza fonética entre una y otra palabra (Fraudador / burlador). Estos episodios están cargados de elementos espectaculares propios de una representación y sobre todo porque la acción depende del diálogo para su realización. Para los efectos de este apartado sólo me centraré en la primera parte de la broma realizada por este personaje, para dejar en el último apartado correspondiente el análisis completo de este episodio.

La escena comienza cuando se nos avisa sobre el lugar en el cual se encuentran los personajes. Esta especie de ambientación para el inicio de la acción adquiere un especial significado pues se caracteriza el lugar por donde entrara este caballero burlador:

e Daraida no tenía ni podía tener ningún plazer y menos la donzella que la llevava; mas por alegrarla sus doncellas Galinda e Sirenda, que assí avían nombre, le pusieron la harpa en las manos y le rogaron que las tañese, que querían bailar. Y ella, como muy graciosa e bien acondicionada fuesse, por les dar plazer, lo hizo. Y ellas comiençan de bailar con que mucho solaz a todos daban, especialmente a los dos ancianos cavalleros que Barbarán e Moncano se llamavan.

Pues ya que la siesta era caída, estando en su solaz queriendo aparejar para tornar a su camino, del través d'él a la alameda llega adonde ellos estaban un caballero armado (III, LVI, 166)

La configuración escénica de la acción recurre en una primera instancia a la caracterización del espacio físico, creando una ambientación que se nos muestra como un lugar apacible en donde la música y la diversión parecen evocar lo que sucederá a continuación: el engaño. Podemos observar a un caballero acercarse lentamente hacia ellos, éste es singularizado cuando se nos indica: “Él venía encima de un rocín muy lasso cubierto de sudor, e tanto que apenas parecía tenerlo; con él venían otros dos hombres a pie; e cómo llegó él los saludó”, mediante esta señalización se resaltan algunos de los rasgos altamente significativos para el sentido y para el desarrollo de la escena: el cansancio del caballo y la actitud del caballero por mantenerlo de pie.

Estos dos elementos nos muestran como lo pragmático se convertirá en un rasgo esencial para este caballero y, por ende, para realizar el embuste; esto, por lo que implica aparecer de una manera enfática y sobresaltada ante las doncellas y los caballeros que se encontraban en ese lugar en un momento de ocio y de descanso. La ruptura que significa la entrada en escena de este caballero nos enseña como desde el inicio echa mano de todos los recursos con los cuales dispone al momento de acercarse hacia ellos, aprovechando cada uno de los elementos que se le van presentando, ya que consciente de las posibilidades que ofrece dicho espacio, el estado anímico de los personajes, elementos que se presentan durante el desarrollo de la conversación, ve la oportunidad adecuada para realizar su broma.

Después de este inicio el narrador se aleja para que los personajes por medio del diálogo (actualización dramática) desarrollen la acción del episodio, cabe señalar que estamos ante un Feliciano de Silva que tiene mayor experiencia para la creación y la utilización de espacios escénicos en la narración, por lo practicado en sus novelas anteriores con respecto a la teatralización y un componente que no se debe olvidar, para las fechas que aparece impresa esta *Tercera parte del Florisel*, ya había escrito la continuación de *Celestina*, lo que advierte sobre sus conocimientos sobre el arte dramático y las posibilidades que ofrecen los mecanismo de representación. Después de la presentación del

caballero ante las doncellas y los caballeros ancianos, el caballero burlador le pide a éstos últimos si pueden acompañarlo a un caso que requiere de hombres sabios como ellos:

–Mayor la rescibiría –dixo él– si estos dos señores ancianos quisiesen tenerme compañía para llegar conmigo cerca de aquí a cierto caso en que tengo necesidad de su consejo. Y tan cerca es que antes que se haga tarde para caminar podrán tornar.

–Esso haremos nós de grado –dixeron ellos–, porque nos semejáis buen hombre y tan poco trabajo se aventura, pues dezís que tan presto será nuestra vuelta (III, LVI, 166)

La simulación en el trato de este caballero extraño ha convencido a los caballeros ancianos que lo ven como un personaje de buenas maneras, además de que éstos al verse enaltecidos al llamarlos sabios deciden aceptar su propuesta de emprender junto con él la aventura, sobre todo por la afición de los ancianos por reverdecer su vida caballeresca con tales hechos, ya no solo para acompañar al caballero extraño, sino para protagonizar algún hecho memorable que les ayude a sentir de nuevo la mancebía caballeresca.

Pero ante esta propuesta Daraida, quien en realidad es Agesilao disfrazado de mujer, interviene entusiasmado como nos indica el narrador al querer intervenir también en la aventura enunciada por el caballero burlador:

–¿Ay necesidad de que yo vaya allá? –dixo Daraida

Él la mira e maravillado de su apostura, cuidando ser cavallero, le dixo:

–Señor cavallero, Dos os lo agradezca. Mi necesidad es más de consejo que de armas. Y para esto bastan estos cavalleros para dar asiento entre mí y una dueña sobre cierta diferencia que tenemos para que me dé una donzella hija suya con quien soy desposado que no me quiere dar, y traéme sandío de su amor porque la quiero mucho.

Agora os he más lástima –dixo Daraida–, por tanto ver ende de lo que yo puedo hazer por vós que yo lo haré de grado.

–Muchas mercedes –dixo el cavallero–. Lo que por mí al presente podéis hazer es, si queréis que tornemos cedo, darne otra bestia que me lleve mejor que este mi cavallo, que de lasso no me puede traer.

–Por esso no quedará –dixo Daraida–. Cabalgad en el mío, que assaz bien os podrá llevar.

El cavallero saltándole las lágrimas le dixo:

–Dios os dé solaz en pago del que avéis dado a mi tristeza (III, LVI, 166)

Ante esta actitud, Fraudador de las Ardides lo observa con extrañeza al darse cuenta de que quizá sea un caballero disfrazado de dama. Eso, a mi parecer, lo puede ver este personaje burlador por la falta de decoro que implicaría un movimiento precipitado y por la entonación de la conversación de Daraida al realizar la pregunta, además de la actitud que se vería, sin duda, con el apoyo de recursos espectaculares que potenciarían el diálogo entre los personajes; esto, creo, lo podemos saber por la intervención de la ‘acotación teatral’. Además, y lo que resulta altamente significativo, el caballero burlador se dirige a Daradia

como “Señor cavallero”, lo que sin duda pasa desapercibido por Agesilao quien no ve que ha sido descubierta su identidad por Fraudador. Es más este caballero decide pedirle una cabalgadura al ver la insistente actitud de ésta por emprender una aventura amorosa como la que ha contado. Al otorgarle Daraida su propio caballo el caballero burlador llora conmovido por el hecho. Por tanto, la utilización hasta este momento de los recursos propios del teatro: la espectacularidad y el diálogo de los personajes sin la necesidad de una intervención del narrador nos ofrecen una espacialización de la acción que nos remite a una suerte de espectáculo completo, ya que la ampliación de la acción y, sobre todo, en tiempo presente nos permite situarnos en una posición privilegiada, en la cual como receptores de la novela podemos darnos cuenta de cada una de las acciones que conforman un espacio escénico.

Al final, el caballero engañoso, quien ha creado una ficción propia logra burlar y robar los caballos a los caballeros ancianos a quienes hace creer que existe una fuente con poderes mágicos que los volverá nuevamente en donceles:

Y en esto hablando llegaron a una fuente fresca que en el valle estava. Y el cavallero les dixo que aquélla era la fuente. Y ellos se apearon muy apriessa e dan los caballos a los dos hombres del cavallero de la floresta para que los tengan en tanto beven y se lavan

Los ancianos bajar precipitadamente de sus monturas, incluso llegan a correr para alcanzar el lago. Nótese lo ridículo que puede llegar a causar, de nuevo, la falta de decoro entre un personaje que supuestamente debe guardar cierta compostura dentro de la sociedad tanto cotidiana como la ficticia de las novelas de caballerías, pero que al verse engañados por una alteración de la realidad se nos muestra una ausencia clara de funcionalidad entre su interpretación y, por tanto, la representación en cuanto a su actitud. Pero Feliciano de Silva no contento con esto es capaz de ofrecernos una imagen de estos ancianos dentro del lago, la efectividad de la broma se da en el diálogo que mantienen mientras se bañan en él para, según ellos y gracias al ardid del caballero burlador, volverse jóvenes:

–Ya desseo tener aquí un espejo para verme cómo quedo de moço.

–Esso en el agua podéis ver – dixo el cavallero.

Y luego ambos de bruças en la fuente beven con las manos y las barbas y cabellos se lavan.

Y a esta sazón los hombres estavan encima de sus caballos, y el cavallero les dixo:

–Digo’os por cierto, señores cavalleros, que si fuérado halcones que no se os fuera la presa según avíes tomado bien el agua. Y pues yo por ancianos os traía para dar consejos, sandez haré en llevar hombres tan moços como aora estáis; y quedaos a Dios, que yo me voy. Y en pago de la mocedad que os dexo quiero llevar vuestros caballos

La utilización de la escenificación como técnica narrativa permite a Feliciano de Silva ofrecer una acción inmediata y que tiene una gran eficacia con el público, el cual, sin duda, reiría a bocanadas al darse cuenta de cada una de las acciones que suceden en un episodio al ser espacializadas desde una postura y técnica propia del teatro. La forma de novelar de Silva reposa en diversas estrategias textuales como la teatralidad, la cual se da gracias a la unión de la espectacularidad (recursos propios del texto espectacular del teatro, sobre todo pensando en los movimientos, reacciones, y caracterización de los personajes, así como del espacio en donde se desarrolla la acción) con la actualización dramática (la puesta en diálogo de los personajes, sin intervención algún del narrador, que genera una acción similar a la que se representaría en un escenario teatral), un recurso narrativo que permite explorar cada una de las acciones que integran una mayor a lo largo y ancho del relato.

El uso de la teatralidad adquiere gran relevancia en las novelas de caballerías de Silva, ya que esta técnica ayudará a potenciar el efecto cómico de varias situaciones sobre todo las que se conforman mediante las burlas realizadas por un personaje a otros, ya que mediante la simulación de una identidad o la disposición amañada de la acción que busca la obtención de un beneficio material se busca la hilaridad del público gracias al engaño y a la manera en la que se plantea éste.

Como se ha podido ver hasta este momento la teatralización de episodios narrativos se convirtió para Feliciano de Silva en uno de sus recursos favoritos para estructurar y componer sus novelas. Este autor recurrió a varios elementos de la materia amadisiana (sobre todo los maravillosos, amorosos y humorísticos) y de otras tradiciones literarias (el teatro humanístico, la ficción sentimental, la poesía de cancionero, etc.) para la conformación de una narración que tiende a una escenificación o ‘puesta en escena’, aprovechando, sobre todo, el carácter teatral y dramático que involucran varios aspectos (la espectacularidad), pero que se disparan gracias a la presencia de los personajes y al protagonismo que adquieren al tomar posesión de la acción que se relata mediante el diálogo. El relato desde esta perspectiva prescinde del narrador como única guía que ayuda al lector y al oyente a observar cada uno de los sucesos de la novela; se deja de lado una visión única y totalizadora para que el receptor pueda elaborar una idea propia de lo que se presenta en la historia.

Esta estrategia textual propicia una disminución en cuanto a la aparición de la figura narrativa como una tendencia a una escenificación de la acción, posibilitando, con ello, una nueva disposición de la unidad temporal, ya que no se nos contará en un tiempo anterior lo sucedido, sino que gracias a la desaparición de esa voz la acción adquiere una naturaleza singular en cuanto al devenir narrativo: la inmediatez, principal característica de la puesta en escena en un teatro. El narrador adquirirá una función pasiva como consecuencia de lo anterior, pero por momentos altamente significativa si nos posicionamos desde una postura espectacular, ya que Feliciano de Silva, en algunas ocasiones del relato, le otorgará un carácter didascálico, en donde adquiere mayor sentido la señalización de la vestimenta, el comportamiento de los personajes, así como la presentación de éstos y la forma en que entran a un determinado lugar para tomar la acción en sus manos.

De esta manera, por ejemplo, y siendo una de las principales funciones del narrador, la descripción, adquirirá nuevos valores en la narrativa, pues ya no sólo se describirán actitudes, paisajes, o las consecuencias de una acción ejecutada por un personaje, sino que gracias a los mecanismos propios del teatro, la descripción adquirirá nuevas connotaciones, pues al momento de pormenorizarnos cada uno de los detalles de una vestimenta o de la fisonomía de algún personaje determinado la carga espectacular, o lo que podríamos denominar como el apoyo del discurso narrativo, adquirirá un significado mayor que potenciará el desenvolvimiento de los entes de ficción durante el desarrollo de una determinada acción realizada de manera casi autónoma antes nuestra mirada como receptores.

En los ejemplos anteriores, ya sea del *Amadís de Gaula*, del *Primaleón* o de las continuaciones amadisianas escritas por Feliciano de Silva, existen elementos propios del teatro que son comunes, los cuales irán incrementando su sentido y significado conforme avance el género y, en consecuencia, adquirirán un nuevo sentido ya no precisamente con una naturaleza narrativa, sino que su presencia advierte un apoyo para la creación de una suerte escenificación de varios de los episodios. En primer lugar, la entrada de un personaje a escena acaparará toda la atención de otros entes de ficción presentes, que regularmente están terminando alguna conversación o han estado alrededor de una mesa celebrando una ocasión especial. Estos otros personajes adquirirán el papel de espectadores u observadores y su función será la de ser testigos de algo: la acción desarrollada por el o los personajes

que han invadido o asaltado la escena, regularmente una corte. La acción en este momento cambia en comparación de lo que se venía desarrollando y la tensión narrativa adquiere un cariz dramático, pero hablando en términos teatrales, pues este personaje de ruptura explicará o dará una información sobre lo que está a punto de ocurrir sustentando su discurso en una serie de elementos espectaculares: gestos, movimiento corporal, una vestimenta particular, etc. De esta manera, la entrada de un personaje se vuelve significativa y conforme avanza el género este entramado textual sufrirá un grado de complicación narrativa en otros títulos escritos durante la primera mitad del siglo XVI, ya que no es indispensable que una criatura de ficción asuma la función de propiciar la acción desde una vertiente teatralizada, sino que se volverá estático, mientras otros personajes se acercan a él. El papel ha cambiado, como se vio en el ejemplo de *Fraudador de las Ardidés*, quien bajo una máscara esconde su ingenio para elaborar una broma con consecuencias terribles para la caballería al despojar a otros de su principal signo de lo caballeresco: los caballos. La transgresión de un personaje que entra a escena va desde lo más simple al explicar algo que sucederá ante los ojos de un receptor interno (ficcional) o uno externo (lectores y oyentes) hasta ser quien ocasione y fabrique la acción de la cual seremos testigos.

Pero será el diálogo el principal artificio que nos permita hablar de una teatralización de un episodio narrativo; esto por dos aspectos esenciales: el dominio de la acción por parte de los personajes y lo que surge gracias a él, una percepción de la unidad espacio-tiempo inmediata a lo apenas presentado en la narración. La conversación entre dos o más personajes dan pie a una actualización dramática, si bien todo diálogo puede adquirir características escenificables no todos están proveídos de elementos espectaculares que nos permitan sustentar esta idea. Por ejemplo, y como se vio al inicio de este capítulo el diálogo entre *Beltenebros* y *Oriana* acusa una clara falta de espectacularidad pues en su contenido no se nos ofrece alguna marca textual que nos permita hablar de una posible puesta en escena. La falta de didascalías implícitas cercanas a las utilizadas en el teatro dentro del discurso que pronuncian los actores es clara durante la conversación entre estos dos personajes, pero esto irá evolucionando hasta integrar por momentos componentes claves que nos ofrezcan una mayor visión que como lectores (espectadores) tenemos de lo ocurrido, los entes de ficción aprovecharán de una manera intencional, gracias a lo que

quiere ofrecer el autor, en este caso Feliciano de Silva, un aprovechamiento de todos los recursos disponibles a su alcance para construir una nueva acción narrativa, de ahí que cobre relevancia la posición que guardan los personajes entre ellos, el desplazamiento y demás factores que se nos ofrecen desde la propia perspectiva de quienes realizan la acción misma una suerte de escenificación. Todo lo anterior mientras el narrador se ausenta sin tener participación alguna, de esta manera, los lectores y los oyentes de la época y, ahora, los nuevos receptores podremos advertir de primera fuente cada uno de los sucesos que se presentan en la historia sin la mediación explícita y necesaria de un narrador, el cual se ha ubicado en nuestra misma posición como un espectador más.

La ausencia de una descripción de una voz superior sobre lo que ocurre en la historia ha dado apertura a una autonomía de los personajes, concepto que debemos manejar con pinzas debido a las características que constituyen a la propia narrativa en la cual el narrador es una base esencial para su pleno funcionamiento, pero que desde esta técnica o mecanismo discursivo se nos ofrece un panorama ágil y totalizador, con esto me refiero a que una acción principal se compondrá de otras pequeñas que darán impulso a la primaria y de la cual seremos testigos de cada una de ellas. Nuestra visión gracias a este mecanismo narrativo se incrementa al percatarnos de cada detalle ahí inscrito.

La creación de un espacio escénico en una novela de caballerías como las continuaciones amadisianas de Feliciano de Silva nos permite hablar de una prosa compuesta para desarrollar durante el devenir narrativo una especie de escenificación. La materia humorística, a mi parecer, fue el receptor idóneo para este tipo de práctica narrativa, ya que por su propia naturaleza efímera y distensiva de la temática principal de la historia (lo bélico y lo amoroso) debía ofrecer un acercamiento mayor en cuanto al devenir temporal y espacial para ofrecer una recepción inmediata y pudiera provocar la risa del público. Una teatralización de lo humorístico que deja ver la evolución del género y la tendencia cada vez más clara de los autores de libros de caballerías, encabezados por Feliciano de Silva, quienes recurren a otros géneros para conformar episodios, en nuestro caso escenas, que despierten la hilaridad del receptor. Esto, añadido a la aparición de personajes distintos que marcan una pauta dentro del divertimento ficcional del género y que proyectarán diversos recursos textuales para la elaboración de bromas y burlas, así como la sorpresa que provocan estos entes de ficción a otros que se encuentran como

testigos de lo que llevan a cabo los primeros, una relación entre observadores y observados que posibilita aún más el carácter escénico de los episodios. Un aparato espectacular y teatral que hace revivir en tiempo presente y delante de nosotros, como si de un escenario se tratara, una puesta en escena. La realización de este tipo de composición responde al afán por hacer más llamativas y acercar más al receptor de la época a este género.

CAPÍTULO 4. ESCENIFICACIÓN CÓMICA DEL RELATO: LA ‘ACTUACIÓN HUMORÍSTICA’ DE LOS PERSONAJES DE RUPTURA

La frase ‘actuación humorística’ que intitula este capítulo no tiene otra intención más que señalar cómo unos personajes singulares se responsabilizan de la acción que se desarrolla durante el devenir narrativo de la historia echando mano de todos los recursos que tienen a su alcance para hacer del relato más ameno en los episodios en los que la materia humorística es el principal móvil de composición. Pero vayamos por partes para deshilvanar cada uno de los hilos que entretejen este curioso ‘actuar humorístico’ que responde al afán de Feliciano de Silva por hacer más entretenidas sus novelas, y también para poder acceder a un público más amplio y heterogéneo, haciendo de su premisa de entretenimiento el anclaje perfecto para el éxito de sus relatos. Este último aspecto es esencial para comprender algunos de los estratagemas con los cuales se configuran estos personajes que he decidido llamar de ruptura: enanos, pastores, caballeros ancianos y caballero engañador, en esta última categoría también se incluye a las doncellas y damas burladoras. Esto no sólo por ser personajes secundarios que transgredirán y romperán las fronteras que los separan de los protagónicos, sino por el proceso de permeabilización narrativa que realizan al ser una de sus principales características irrumpir de manera sistemática procesos narrativos típicos del relato, por ejemplo, el paso de un narrador omnisciente a la posesión que hacen de la acción mediante su diálogo con lo que se convertirán en creadores y en organizadores de lo relatado, dando paso así a una suerte de escenificación.

Los personajes de ruptura alterarán la solemnidad y los valores con los cuales se ha construido el discurso caballeresco del propio género, ya sea mediante la imposición de sus propias normas a las ya establecidas o la percepción y puesta en práctica de su conocimiento en ambientes a los cuales no pertenecen por su curiosa naturaleza (la corte). Un ejemplo de esto se ve en la conducta amorosa que llegan a presentar enanos y pastores, quienes sin importar su condición pretenden competir ante caballeros para disputarse el amor de una doncella, o en la alteración sobre los ideales de la caballería realizada por algunos caballeros, quienes intentan imponer su visión de mundo, lo que provoca humor en otros personajes al ser víctimas de esta alteración de las normas que implica pertenecer a lo caballeresco y que viven en carne propia una que otra burla debido al ingenio presente en

los de ruptura, quienes verán alterado su mundo por varias circunstancias o que fungen como testigos de estas bromas; todo ello debido a la inadecuación que se manifiesta entre individuo y la acción realizada por éste, acusando así una falta de decoro entre lo que se supone debería guardar un caballero y su actitud ante una determinada situación, en donde el valor y el honor se supondrían como primarios, pero han pasado a segundo término pues importa más satisfacer una necesidad individual y material por encima de un bien común que restablezca la alteración de un orden, esto como principio fundamental de la caballería.

De ahí que resulte esencial recordar cómo el caballero de los libros de caballerías castellanos no es otra cosa más que la representación del de carne y hueso, de aquel que habita en la corte de la monarquía española y que acude a las guerras en contra del pagano o en alguna batalla en la cual se necesite de sus habilidades en combate. ¿Por qué hacer hincapié en esto? Si pensamos que Amadís, por nombrar al padre de los caballeros de las novelas de caballerías, es una imagen ficcional que intenta encarnar todos los valores de la caballería de la época, éste necesariamente deberá desarrollar una serie de códigos que serán fácilmente decodificables por el público, aquellos lectores y oyentes que pudieron, sin duda, identificarse de alguna manera con este primer caballero y que vieron en cada uno de los elementos que intervenían para la formación de un comportamiento determinado en las situaciones que se le presentaban, un signo altamente significativo e imitable en la cotidianidad. Para ello, y como lo ha señalado Cacho Blecua, quien ha estudiado los gestos afectivos y cortesanos en el *Amadís de Gaula*,²²¹ la comunicación verbal y no verbal de los personajes de este tipo de obras dan muestra de su personalidad, de la cortesía, de las formas de comportamiento y de los valores que debían desarrollar al momento de interactuar con otros entes de ficción, mismos que se esperaban de los caballeros de la corte.

De esta manera, y siguiendo al crítico aragonés, los gestos, por ejemplo, “desempeñan una triple función de ser: a) mecanismos de comunicación, b) transmisores de sentimientos y c) signos de pertenencia a un medio socio cultural definido”;²²² mientras que la comunicación verbal de los caballeros da muestras del ingenio y de la gracia que poseen

²²¹ “Introducción a los gestos afectivos y cortesanos en el *Amadís de Gaula*”, en Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas (eds), *Amadís y sus libros: 500 años*, México, El Colegio de México, 2009, pp. 55-93.

²²² *Ibid.*, p. 57.

de acuerdo a los manuales de cortesanía escritos en la época, los cuales enseñaban a encausar un discurso ameno, divertido, jocoso y que pudiera entretener a otros miembros de la corte.²²³ Tenemos, entonces, por un lado, un conjunto de personajes que alteran la cotidianidad de la ficción de los libros de caballerías (enanos, pastores, caballeros ancianos y caballeros burladores) invadiendo espacios que corresponden a personajes de estamentos altos mediante actitudes que no corresponden a su propia naturaleza, intentando adaptar, a partir de sus posibilidades y de su entendimiento, comportamientos y formas de interacción con otros personajes propias de los caballeros y, por otro lado, observamos un comportamiento altamente codificado tanto verbal como no verbal de los caballeros de ficción, simulando las maneras de los reales, con lo cual podemos vislumbrar un lenguaje que podía ser descifrable para el público de la época, y para nosotros, aunque varios de los códigos nos queden lejanos, con cada uno de los contenidos significativos que estos contuvieran.

La unión de este par de elementos nos permiten vislumbrar las claves para desenmarañar la ‘actuación humorística’ de los personajes de ruptura, y los grados de comicidad y de risibilidad que se desprenden de sus actuaciones, un remedo de los comportamientos caballerescos de las principales materias de estas novelas; por ejemplo, la sintomatología que un caballero presenta al estar enamorado o la actitud frente a una batalla campal o lid singular en donde se demuestra el alto valor que correspondía con el rango de la institución a la cual pertenece. Estos sólo algunos de las tantas situaciones que realizarán los personajes de ruptura pero a su manera, lo cual no tiene otra intención sino la de desatar el humor mediante la simulación o la ‘actuación’. Nos encontramos ante una reelaboración de una ficción, es decir, los personajes de ruptura asumen un papel que no es el suyo sino que responde más a parámetros caballerescos, pero que parte desde su propia identidad. La visión de mundo de estos entes de ficción presenta una casuística curiosa, pues desde su perspectiva ellos actuarán de manera correcta de acuerdo a sus propios valores; han dejado de ser personajes tipo para convertirse en una suerte de entidades

²²³ En el *Cortesano* se puede leer: “procure de ser tal que nunca le falte qué hablar conforme a las personas que tratare; y que sepa con buena dulzura hacer que huelguen con él los que le oyeren, y levantallos discretamente con motes y gracias y buenas burlas y hacellos reír de manera que, sin jamás ser pesado, sea gustoso para los que hubiere de ser” (II, 256-266), Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, ed. de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994. Todas las citas provienen de esta edición, en adelante indicaré entre corchetes libro y páginas.

singulares e individuales teniendo una única percepción de lo que les rodea y ajustando su actuación a ella acorde a sus propias normas de comportamiento, las cuales no pueden ser otras que las mismas de los caballeros, pero que al representarlas despiertan la hilaridad desde una postura fuera de lo común.

El humor se marca mediante la ruptura de la solemnidad de un discurso verbal y gestual propio de la caballería y que es asumido por una serie de entidades que rompen con la norma, no solo habitual sino característica hasta ese momento en los libros de caballerías, con lo cual la creación de estas criaturas por parte del mirobrigense abrirá la perspectiva en cuanto a las posibilidades narrativas que se pueden crear alrededor de éstos y, lo que más importa para esta investigación, darán pie a la elaboración de una serie de episodios en donde la unión de algunos elementos propios del teatro (diálogo y gesto) y unos particulares mecanismos narrativos crearán una suerte de escenificación, potenciando con ello aún más la comicidad.

La representación caricaturesca y exagerada que realizan los personajes de ruptura de la realidad del caballero de ficción a partir de su palabra y de su gesto nos ayudará para desconfigurar la partitura actoral humorística en las novelas de caballerías de Feliciano de Silva de esta clase de criaturas. La unión de la ruptura del discurso caballeresco realizada por esta clase de personajes (humor), el resquebrajamiento a partir de una interpretación (risa) y la inversión o degradación de los valores (burla) que pretenden mostrar estas novelas permitieron a los receptores, a la par de nosotros lectores modernos, visualizar cada situación como una parodia de la ficción más exitosa de la primera mitad del siglo XVI. Esto un mérito de Silva, quien supo adaptar en un discurso prosístico modalidades de otros géneros y modas cortesanas que permitieron la creación de una comicidad que se mofa mediante la inversión, una especie de mundo al revés, de los mismos pilares sobre los cuales se configuran la acción y los protagonistas de los libros de caballerías.

4.1 Dimensión bufonesca-teatral del enano

El enano, personaje aún poco estudiado de los libros de caballerías castellanos, aparece de diversas maneras en este tipo de literatura y teniendo una variedad de funciones,²²⁴ pasa de

²²⁴ Por ejemplo, Bueno Serrano señala una función narrativa de este personaje al estudiar su relación con la violencia en algunos libros de caballerías castellanos: "su actitud, su inferioridad física y su quebradiza moral los presenta unas veces como víctimas que generan aventuras al ser atacados injustificadamente, y otras

ser un simple mensajero de los antagonistas en los primeros títulos del género a convertirse en una suerte de escudero del caballero protagonista, convirtiéndose en un acompañante que ayudará al caballero en diversas aventuras, las cuales terminarán de manera cómica.²²⁵ Esta gradación irá tomando forma más sólida acorde al crecimiento del género con lo cual el enano cobrará mayor individualización²²⁶ hasta que ésta se integre como un miembro más de la corte desarrollando un papel esencial dentro de ella:²²⁷ el principal motor para desatar la comicidad y diversión en ese ámbito como figura de entretenimiento y placer.

Sobre este proceso de cortesanización del enano Lucía Megías y Sales Dasí señalan: “se convierte a su vez en actor improvisado o en víctima del escarnio y la burla que provoca su fealdad o sus inesperadas aspiraciones sentimentales”;²²⁸ este aspecto y estas características literarias lo vinculan, junto a sus rasgos físicos y anímicos, a personajes del teatro renacentista como el loco y el bufón.²²⁹ Esto último tiene gran importancia, pues

como desencadenantes de una agresión, de modo que su entidad narrativa queda reducida a promover episodios caballerescos”, “Motivos literarios de la representación de la violencia en los libros de caballerías castellanos (1508-1514)”, *op. cit.*, p. 443. De esta manera, para esta crítica el enano funciona como un motivo de acción al ser agredido y suscitar la agresión de la cual se generan las aventuras en las cuales se probará el caballero.

²²⁵ Desde esta perspectiva narrativa, el enano funcionaría como un personaje de enlace, según Eloy González, cuya función consiste “en la participación en la acción, por palabra u obra”, generando un cambio de espacio, una aventura o incrementar la intriga del relato, “Tipología literaria de los personajes en el Amadís de Gaula”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39, 2 (1991), p. 829.

²²⁶ Una muestra de ello es la aparición de una onomástica enana, es decir, conforme avanza el género estos pequeños seres adquieren una identidad propia que los distingue de los demás personajes según los intereses de cada autor y de los objetivos trazados para su realización en la obra. Se ha pasado de un ente de ficción anónimo a otro que muestra una personalidad particular.

²²⁷ Recordemos al enano Ardían del *Amadís de Gaula* quien en su primera aparición en la novela pide un don a Amadís que consiste en cobrar venganza de Arcaláus, pues éste ha asesinado a su señor, aspecto que ya nos habla son un proceso de cortesanía en este tipo de criatura al pertenecer a un ámbito de estamento alto:

—¿Pues para que me traxiste aquí o qué don quiere que te dé?

El enano le dixo:

—Cierto, señor, yo vi aquí el más bravo cavallero y más fuerte en armas que cuido ver, y mató allí en aquella puerta dos cavalleros, y el uno dellos era mi señor, y a éste mató tan crudamente como aquel en quien nunca merced ovo; y yo os quisiera pedir la cabeça de aquel traidor que lo mató, que ya aquí traxe otros cavalleros para le vengar, y ¡mal pecado! dellos prendieron muerte y otros cruel prisión (I, XVIII, 427)

Esta información no puede pasar inadvertida pues nos señala y resalta los modos de conducta de esta sabandija: gestos, formas de dirigirse a los demás e, incluso, un apego a ciertas normas cortesanias, pero que no es capaz de descodificar del todo los valores caballerescos propios de los protagonistas, de ahí que el choque entre su propia naturaleza y el ambiente en el cual actuará a lo largo del ciclo sea motivo de risa.

²²⁸ “La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos”, *art. cit.*, p. 14.

²²⁹ No se nos debe olvidar, lo cual es un punto altamente significativo el teatro cortesano a cargo de Juan del Encina y de las obras que se están gestando de Lucas Fernández y del teatro universitario, en los cuales el humor, el divertimento a partir de criaturas fuera de lo normal o de lo cotidiano era uno de los elementos textuales esenciales para el pleno funcionamiento de las obras.

será mediante una combinación entre su antecesor artúrico y la tradición hispánica de los personajes marginales desarrollada hasta ese momento en el teatro, lo que formó las bases sobre la cual se configuró el enano de las novelas de caballerías, sobre todo la vertiente cómica-risible, pero que se verá incrementada por los diálogos jocosos y llenos de humor, así como de los ademanes con los cuales se apoya su discurso.²³⁰

El enano de los libros de caballerías, de esta manera, se configura a partir de una permeabilidad genérica que incrementa las posibilidades de desatar humor en los lectores y los oyentes de la época, siendo una de sus principales características esta falta de adecuación entre su mundo bajo con el alto que representa el universo de la caballería, a pesar de tomar libertades y licencias para interactuar con los caballeros y las doncellas, quienes disfrutaban de la ocurrencia y de las acciones de estos seres. Estamos, entonces, frente a un mundo al revés en donde la cobardía y los intentos por aparentar pertenecer a ese mundo idealizado son causantes de risa al chocar con la valentía y la conducta ejemplar de los caballeros, ya que las aspiraciones del enano se verán sujetas a una serie de reglas y de normas que son incapaces de entender y poner en práctica.

Lo bufonesco de este personaje, desde esta perspectiva, consiste en imitar los modos caballerescos (una representación) o, al menos, pretende ser parte de ellos (simular), pero sin poder alcanzar los altos vuelos de acción que están reservados para los protagonistas, lo que a la larga será causante de la mayoría de la risa de otros personajes. Cuando hablamos de un mundo pequeño perteneciente a estas criaturas debemos imaginar la reducción no sólo en tamaño, sino en la limitada capacidad que tienen los enanos del mundo guerrero-cortesano de los caballeros, lo cual producirá gran hilaridad en quienes son testigos de sus diálogos que no corresponden con su naturaleza y de los comportamientos que desarrollan a lo largo del ciclo con la pretensión de responder a las normas cortesanas que empiezan a integrarse en el género. Un carácter propio e individual comenzará a formarse en estas criaturas expandiendo y diversificando las posibilidades cómicas, y que ya no consistirán solamente en la fealdad o en la cobardía que presenten ante una determinada situación, sino

²³⁰ No se nos debe olvidar el papel que jugaron este tipo de personas en la cotidianidad de la corte hispánica, sobre todo en la casa de los Austrias, que vieron en estos seres un elemento más de entretenimiento. Véase Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombre de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Temas de Hoy, 1991.

que abarcarán otros planos al simular los rasgos esenciales que configuran la imagen del caballero en estas novelas.

4.1.1 Busendo: modelo de un personaje carnavalesco

El enano que le sirve a Feliciano de Silva para la creación y exploraciones narrativas que ofrece este tipo de personaje es la sabandija que aparece en el *Amadís de Grecia*,²³¹ sobre este enano llamado Busendo, nuestro autor mostrará un lado literario que no se había explorado hasta ese momento sobre estos pequeños seres. Si por un lado en los libros anteriores del ciclo, específicamente los refundidos y escritos por Rodríguez de Montalvo, aparecía la figura de Ardián y se intentaba por medio de su falta de conocimiento y su acrecentada cobardía mover a la risa del receptor, en esta novena continuación Busendo se particularizará de los de su especie cuando se aspira a obtener el amor de una doncella. Para ello deberá comportarse como un caballero, jurándole fidelidad a pesar de saber que su enamoramiento y que la concretización de ello es imposible, además de entablar una serie de diálogos llenos de humor con otros personajes marginales (enanos y pastores), en que se destaca el ingenio mediante el uso del donaire que se manifiesta al momento de disputar verbalmente materias tan importantes, al menos para él, como la fidelidad amorosa y la capacidad amatoria que se debe mantener a una doncella.

Busendo estará configurado desde un punto de vista que, por un lado, desata la risa de quien es testigo de los estragos que causa en él el amor que siente hacia Niquea, incluso manifestando corporalmente los padecimientos del enamoramiento propio de los caballeros, además, y creo es lo más risible de este personaje, Feliciano de Silva aprovecha la disposición corporal y la particular fisonomía del enano para ampliar su espectro cómico, ya que este rasgo será esencial para cumplir con varias de las expectativas esperadas por el público de este personaje al mostrar como la falta de armonía entre el ser y el hacer se patentan en su accionar dentro del relato y, por otro lado, la interacción que tiene con otros entes de ficción de su misma especie o de estamentos altos, pero siempre con la convicción no declarada de despertar la hilaridad de quien lo observa y lo escucha al llevar al extremo

²³¹ Aún falta un estudio pormenorizado de las fuentes caballerescas que le sirvieron a Silva para configurar a Busendo, un análisis detallado de los enanos precedentes como Ardián del *Amadís de Gaula* y Risdano del *Primaleón*, me parece, aportarían una de las bases importantes para comprender el grado de experimentación y de concretización que sobre el humor hacen los enanos de Feliciano de Silva.

su propia personalidad, incluso cuando decide intervenir de forma bélica durante la defensa que hace de su señor Florisel.

El carácter carnavalesco de Busendo consiste, entonces, en posicionarse en un punto medio en donde el decoro que se supone lo configura literariamente de acuerdo a la tradición de este tipo de personajes sufre una constante ruptura, una suerte de anclaje entre dos mundos que resalta su falta de pertenencia a alguno de ellos, ya que se integra sin el menor problema a un ámbito cortesano en el cual sabe moverse de la mejor manera, aunque un poco exagerada en algunos casos; esto producirá la hilaridad de quienes son testigos de sus acciones gracias a la manifestación gestual que realiza y al comportamiento propio de un cortesano que se supone debe guardar en ese ámbito tan importante para el universo caballeresco. Además, y lo que causa más gracia de este personaje es cómo su naturaleza brota en distintos momentos haciéndose presa de la burla de otros, incluso llegando a autoparodiarse causando mofa de sí mismo, lo que ya nos habla de una conciencia de divertimento como uno de los rasgos definitorios de este enano, una suerte de representante que busca hacer reír con sus ocurrencias a quienes lo rodean, ya sea mediante la defensa que emprende ante los demás seres extraordinarios o la férrea pugna que realiza al instituirse como un teórico del amor, pues ha tenido la suerte de padecer los estragos de este sentimiento en sus propias carnes.

Podemos hablar, entonces, de dos rasgos fundamentales que sirven a Feliciano de Silva para configurar a Busendo como un personaje cómico y de ruptura constante: 1) una caracterización del enano a partir de su propia fisonomía que unido a un sentimiento exclusivo y limitante para ciertos estratos sociales causa un sentido cómico en el público, a esto he decidido llamarlo: 'un amante desmedido', debido a la poca capacidad que esta criatura posee para descodificar toda una serie de elementos que conforman un sistema propio del aparato amoroso que aparece en este tipo de obras, además por el evidente juego que hace Feliciano de Silva entre su naturaleza con lo que le rodea conformando una paradoja entre su pequeño cuerpo y ese sentimiento noble y grande que se supone solo es propio de los caballeros y doncellas, 2) Sumada a este rasgo caracterizador de Busendo, en cuanto a su esencia como personaje, los gestos y el comportamiento que efectúa a lo largo de las continuaciones amadisianas en las que aparece resalta su carácter cómico. El sistema gestual utilizado por Feliciano de Silva para hacer de este enano un personaje singular

responde a los parámetros propios de los caballeros; estamos ante una primera parodia sobre los estragos causado por el amor en estos personajes ejemplares, ya que resultaba divertido observar cómo a imitación de un caballero Busendo presenta varios síntomas que se supone debe seguir un leal amoroso cuando siente el mal de ereos. Este enano, a la larga, servirá de base para la creación de otro personaje que lleva aún más al extremo este comportamiento paródico del amor, el pastor Darinel, el cual se tratará a su debido tiempo. Sólo me gustaría indicar la apertura que significó para esta clase de personajes de ruptura Busendo, el primer gran experimento del mirobrigense y que derivó en la creación de otros entes de ficción que se ubican fuera de la nómina tipo de personajes de los libros de caballerías y 3) continuando con esta última idea, y seguramente persuadido del éxito que significó Busendo para el público, Feliciano de Silva decidió ampliar el espectro de lo cómico que ofrecía este pequeño ser creando un conjunto de acompañantes semejantes a este enano tanto en características como en posibilidades humorísticas que van desde lo físico pasando por su personalidad, a esta interrelación entre estas criaturas de diversión he denominado ‘compañía de sabandijas’, ya que como una suerte de integrantes de una sociedad teatral provocan, gracias a una especie de escenificación, la risa de quienes los observan realizando diversas situaciones en conjunto. Este grupo se encuentra integrado por una enana, Ximiaca, por un enano-gigante, Mordaqueo, y por un pastor, Darinel, quienes ejecutan acciones llenas de comicidad por sus constantes discusiones o por la observación que alguno de ellos tiene de otro, con lo cual se amplía la inicial figura bufonesca del enano representada por Busendo.

4.1.1.1 Caracterización de un ‘amante desmedido’

La primera aparición de Busendo en el *Amadís de Grecia* resulta significativa pues se nos advertirá desde un inicio sobre las principales características que guarda este personaje para su construcción como un amante desmedido. Y es que tras un fondo de combate se pueden rastrear los principales motivos que mueven a este pequeño personaje en su andadura por las páginas de esta novena continuación del ciclo amadisiano. Tras ser encargado como emisario por Niquea, cuya misión consiste en llevar una carta a Amadís de Grecia que en su contenido se encuentra una declaración de amor de la princesa al caballero, Busendo es interceptado por un caballero de malas maneras, quien debido a su soberbia cree que la

carta va dirigida a él. El enano al negarse a entregarle la misiva es capturado por el caballero quien lo azota debido a su negativa, mientras esto ocurre Amadís de Grecia y Brimartes pasan por el lugar ideando la forma de trasladarse a Gran Bretaña cuando a lo lejos vieron la forma en que era azotado el enano por dos villanos obedeciendo las ordenes de un caballero que también se encontraba ahí y quien quería hacerse de la carta. Ante tal injusticia y por el auxilio que les pide el enano al verse en tal situación el Caballero de la Ardiente Espada decide ayudarlo:

—¡Ay, señores, socorredme d'este mal cavallero que contra razón tan mal me trata!

Amadís de Grecia, movido a compasión del enano, se adelantó; como llegó cerca, vio al enano, *que tan feo era que más él no avía visto cosa en su vida*, y vio que tenía una carta metida en la boca, la cual los villanos le dezían que abriesse si no que le matarían, mas él por esso no quería dalla. El cavallero dixo:

—Enano, ¿a qué causa estos tan mal te tratan?

—¡Ay, señor! —dixo él—. Este mal cavallero lo haze porque le dixee que iva en busca del mejor cavallero del mundo a dalle esta carta que en la boca tengo de parte de la más alta y hermosa doncella que en el mundo ay; y, porque él me pidió la carta y no se la quise dar, me haze tratar d'esta suerte (II, XXII, 293)

Busendo, hasta este momento desconocido por el receptor, aparece de una manera sorpresiva en el relato. Lo que me interesa resaltar en este pasaje es cómo el enano es caracterizado a partir de la mirada de Amadís de Grecia y por la actitud con la cual transporta la misiva y la resguarda, aspecto que sale de la norma común para este tipo de situaciones en los libros de caballerías, con lo cual se señala una transgresión que hace Feliciano de Silva de este lugar común del género. Pero vayamos por partes; en una primera instancia se nos presenta al enano a través de la mirada del caballero protagonista cuando éste le pide ayuda, lo que ya nos habla de dos maneras de caracterización: la primera por parte del caballero, quien ante la advertencia que no había visto en su vida nada tan feo como Busendo vemos una transición en su semblante que pasa de la compasión al espanto al apenas mirar la fisonomía y los gestos del enano, una técnica totalmente teatral, ya que será gracias a la reacción de Amadís de Grecia que seguramente el lector y el oyente verían un halo cómico en este episodio y, en una segunda instancia, y que llama la atención del caballero, la carta que lleva en su boca resguardando la información que contiene. Este, a mi parecer, es un punto clave para la comprensión y el sentido cómico del personaje y de este segmento del episodio, ya que, sin duda, el receptor de la época pudo visualizar a una extraña figura, Busendo, llevando de un lado a otro la carta dentro de su boca,

ensalivándola y hablando con dificultad, acaso ayudado por sus manos, aunque en la información textual no se nos indica nada de ello, en lo que si se hace énfasis es en la manera en que la carta ha sido tratada por el enano en su afán por no perderla y cumplir con las ordenes de Niquea de entregarla al Caballero de Ardiente Espada.

En este segundo punto habría que detenernos un poco más, pues creo quiere decir más que una simple plasmación de una imagen cómica en la imaginación del público. La posición y la manipulación de la carta, y aquí hay que pensar en un episodio con naturaleza escenificable, adquiere tintes altamente significativos. En primer lugar, la suma de las acciones espectaculares de las cuales se compone este episodio es una clave para sustentar esta idea. No podemos dejar de lado la manera en que aparece el enano en escena llamando la atención de dos personajes que montados en sus caballos parecen tener cierta calma al discernir sobre la manera en cómo trasladarse a un lugar. Los gritos de ayuda del enano advierten sobre su presencia en escena, lo que, de nuevo, nos muestra el tratamiento particular que hace Feliciano de Silva del espacio, pues de esta manera la voz del enano rompe con la linealidad del relato. Al aparecer ante nosotros Busendo se nos muestra manipulando una carta en su boca, luchando en contra de los dos villanos que lo azotan para que no le arrebaten la misiva. Esta escena es definitoria para lo que sigue con este personaje, pues, por un lado, tomando en cuenta los gestos y movimientos del enano, se nos advierte como la palabra amorosa saldrá de un ser fuera de la norma. La carta adquiere una codificación espectacular y significativa, pues no es casual que en lugar, por decir algo, resguardar la misiva en el pecho decida esconderla en su boca. Como se verá más adelante, y aquí adquiere importancia los golpes dados por los villanos, es constante su querella amorosa sin temor alguno a Niquea, como si los azotes anunciarán una transgresión entre el ser y el hacer del personaje, y que la carta de su boca anunciara su principal rasgo de enamorado. En segundo lugar, y lo que acentúa aún más el rasgo cómico del enano al final de su rescate y de saber la identidad del caballero que lo ha rescatado decide entregarle la carta:

—Pues sabed, mi señor— dixo el enano—, que yo soy venido en vuestra demanda a traeros esta carta que es de la doncella de más valor que en el mundo nació ni nacerá, porque os debes de tener por el más bienandante cavallero, pues sois amado de tan alta doncella. Y, teniendo la mano con la carta que en la boca tenía, la dio al caballero (II, XXII, 294)

Imaginemos una carta llena de sudor y saliva de un ser que se supone, como se evidencia, no sabría lo que es este sentimiento, aunque como se nos dirá más adelante en la novela es capaz de suspirar de amor por Niquea, así como la sorpresa del enano al haber encontrado al caballero, lo que sin duda estaría acompañada en la imaginación de los receptores. Desde el punto de vista espectacular del episodio se puede apreciar como Feliciano de Silva ha decidido caracterizar a Busendo, por un lado, un emisario que no sabe de la normativa que debe tener éste al momento de entregar la misiva y, por otro lado, lo que empezará a definirlo como un amante desmedido, la palabra de amor que sale de su boca llena de sudor y saliva mediante la carta que ha resguardado, efecto cómico similar que producirá al momento de manifestarle a Niquea su enamoramiento.

La capacidad y la acción del ser y del hacer que se nos muestra con la aparición de este enano son dos de los rasgos definitorios de su personalidad, aspecto que ya nos habla de lo que perseguía Feliciano de Silva con su creación, y todo desde un talante propio del teatro. Ahora imaginemos a este mismo enano presentando la misma sintomatología de algunos de los padecimientos del mal de hereos que presentan los caballeros al momento de mirar a la princesa o doncella por la cual son presos de su amor:

Así quedó Busendo en poder de Niquea. Ella holgava y ría con él cada día, mas *él estava tan encendido en su amor, que nunca partía d'ella los ojos; no hazía sino sospirar [...]* Muchas vezes tomava Niquea la harpa y tañía y cantava. Busendo se la tenía de rodillas ante ella, *mientras la oía, teniendo los ojos puestos en su hermosura, todo se rostro se bañava con lágrimas.* Así fue que un día tanto se embebeció en contemplar a Niquea, que fuera de su sentido *dio un suspiro* diciendo:

—¡Oh, Niquea, en mal punto mis ojos miraron tu hermosura!

Y, como esto dixo, cayósele el hará de las manos.

Niquea y las infantas que con ella estaban rieron mucho *de ver al enano tan desacordado;* así passo algunos días burlando y riendo mucho (II, XXIII, 296)

Esta relación que se nos hace del enano parece una calca de lo señalado por Bernardo Gordonio en su *Libro de Medicina*, texto que sin duda debió conocer Feliciano de Silva, y por otros autores de libros de caballerías, debido a su constante contacto con una ciudad universitaria como lo era Salamanca. En este libro Gordonio señala parte de los síntomas y señales del mal de hereos que padecen los caballeros y de los cuales es preso también el enano, lo que ya nos habla sobre el talante con el cual cuenta esta curiosa criatura:

Son que pierden el sueño e el comer e el beber, e se enmegrece todo su cuerpo, salvo los ojos, e tienen pensamientos escondidos e fondos con sospiros llorosos. E si oyen cantares de apartamiento de amores, luego comiençan a llorar e se entristecen, e si oyen de

ayuntamiento de amores, luego comienzan a reír e cantar. E el pulso de ellos es diverso e non ordenado, pero es veloz e freqüentado e alto si la mujer que ama viniera a él, o la nombraren, o passare delante d'él

Busendo manifiesta varios de los síntomas señalados por Gordonio de quienes sufren el mal de amores. Incluso, no conforme con su constante suspirar debido a la fijación emocional y sentimental que tiene por la princesa, sin siquiera separar su mirada de ella, llora ante la canción que entona Niquea. Este aspecto nos habla sobre el tipo de melodía que la princesa tocaba en ese momento: una canción de amor, ya que el enano no puede hacer otra cosa más que sentir cada palabra pronunciada junto a la dulce entonación, provocándole una acentuación mayor en su padecimiento de amor. De esta manera, el suspiro realizado por Busendo no es otro resultado más el de la combustión interna que sus humores provocan debido a la alteración de sentires enamorado de Niquea; hecho que provocará la risa no sólo de su presunta amada, sino de todas las doncellas que los acompañan en ese lugar, aunque aquí vale la pena ir más lejos de la simple imagen que se nos muestra, pues también se nos habla de la condición fisionómica de este personaje, caracterizándonos de nuevo ante nuestros ojos. Como bien se señala el padecimiento del mal de hereos llega a alterar el color de la piel del enamorado y sufrir una constante aceleración del pulso que lo lleva a cometer acciones precipitadas, además de erróneas.

La gestualidad del enano que ha sido sugerida, sin duda, debió causar grandes carcajadas en la época al tener el público a la mano en su memoria la imagen de aquellos caballeros y doncellas que padecían el mal de amor. Incluso la deformación de la imagen idealizada del amor puede resultar altamente ridícula como sucede cuando personaje alto como el Soldán de Niquea nos señala las características físicas de Busendo, mismo caso que sucedió cuando Amadís de Grecia lo liberó de los villanos que lo azotaban: “un enano muy torpe y feo” (II, XXIII, 295), este rasgo es clave para comprender cuál será su actitud de ahora en adelante dentro del relato, la forma de su comportamiento y varios de las acciones que realizará se sujetarán a esta caracterización, pero todo ello siempre desde una postura cortesana. Una suerte de caballero pequeño, pero que resulta risible por la imposibilidad de manifestar de una manera idealizada cada uno de sus modales. Recordemos, por ejemplo y a modo de comparación, como Amadís de Grecia sufre los estragos del mal de hereos al enamorarse primero de la princesa Lucela después de liberarla de una jayana:

El Cavallero de la Ardiente Espada, como vio a la princesa Luscela, *aunque estava flaca, su coraçón súbitamente fue rasgado con la vista de aquella hermosa infanta*, sintiéndose tan preso de su hermosura, desde ora que la vio *su coraçón passó muchas cuitas y mortales desseos* más que caballero jamás passo [...] El cavallero uvo vergüença en verse tanto alabar y no respondió a la reina; ante se hincó ante la princesa Luscela que un punto no partía los ojos d'èl. Él le pidió las manos, mas ella, tendiendo las su muy hermosas manos, lo tomó por las suyas para hazerlo levantar. *Como él sintió las manos de aquella tan excelente princesa en las suyas, estando ya su coraçón herido de su hermosura fue tan turbado, que cayera en el suelo si la princesa no lo tuviera; mas tanto no pudo él hazer que con la gran turbación no se le cayesse la antorcha que en la mano hasta entonces havia traído* (I, XXV, 88)

O como cuando queda preso del amor de Niquea al apenas oír hablar de ella cuando Busendo le entrega la carta que ésta le ha mandado declarándose su enamorada, esto gracias a cada una de las señas que el enano ha dado de la princesa, según él, más hermosa que ha existido y que nunca existirá:

El cavallero estuvo una pieça pensando en las palabras del enano, y oyéndole decir de la gran hermosura de Niquea, *no dexó de sentir congoxa en su coraçón; estuvo una pieça pensando, no sabiendo qué responder* (II, XXIV, 300)

En esta pequeña comparación entre lo manifestado por el enano al momento de estar con Niquea y la manera en la que reacciona Amadís de Grecia al sentirse atraído por las dos princesas, y teniendo como base lo señalado por Gordonio, podemos señalar semejanzas en cuanto a la partitura gestual que desarrollan ambos personajes delante de las amadas o al imaginarlo.²³² Por ejemplo, Busendo haciendo gala de su principal característica 'torpe' al sentir la alteración producida por la belleza y por el canto de Niquea tira el harpa que sostiene para que la princesa pueda entablar su canción, mientras que Amadís a pesar de sentir el mismo sentimiento por Lucela demuestra su capacidad caballeresca al controlar un gesto de sorpresa y de alteración para poder sostener en sus manos la antorcha con la cual puede ver a su amada. Estamos, entonces, ante una ridiculización burlesca de una actitud propia de los caballeros puesta en voz y en cuerpo de un enano quien, si bien responde con parámetros cortesanos al sentimiento que lo invade, debido a su propia naturaleza no sabe controlar el decoro que se debe guardar para estos casos , pues es evidente como manifiesta

²³² De nuevo resulta esencial la parodia de los lugares comunes de los libros de caballerías que realiza Feliciano de Silva, pues un emisario representa al personaje que escribió o manda el mensaje a otro. Por tanto, resulta singular que Busendo, un ser feo, torpe y de pequeña estatura represente a la princesa más bella, incluso a quien se le ha denominado como basilisco por su belleza tan exótica.

de manera extraña su enamoramiento, lo que produce risas y carcajadas a los personajes que lo rodean y son testigos de sus actitudes semi-caballerescas.

Feliciano de Silva, consciente de lo que posibilitaba esta inversión del comportamiento amoroso ha podido armar un episodio lleno de comicidad a grandes vuelos; pudo suponer las ventajas que ofrecía para su ficción una sabandija como esta, pues debido a su naturaleza es incapaz de sentir algo solamente guardado para personajes de alto estamento, no en un sentido emocional que, como se ha visto, la puede sentir, sino más bien con un significado cortesano en cuanto a su comportamiento llevado al extremo, en donde los suspiros se supone deberían ser prudentes se manifiestan con una enormidad exorbitante, además sus ademanes superan la contención de un caballero ante una dama, incluso las lágrimas debían evitarse frente a la mujer, cosa que no pasa con el enano quien llora a bocajarro al apenas sentir esa necesidad amorosa por Niquea. Una nueva configuración del personaje del enano en los libros de caballerías castellanos, pero que nos muestra gran parte de un repertorio que busca causar risas y poblar a este tipo de ficción de comicidad.

Líneas arriba se ha aludido a la función de emisario que Busendo lleva a cabo entregando la carta que Niquea, quien presa del amor de Amadís por las proezas que realiza, escribe para declararle su amor. Ante esto debemos recordar que la figura del emisario en los libros de caballerías sirve como una especie de puente de diálogo entre quien escribe una carta o quiere enviar un mensaje a otro personaje, de ahí que el mensajero adquiera un alto significado al representar al emisor de dicha información. Esto lo apreciamos ya en el *Lisuarte de Grecia* cuando Alquifa funge como emisaria entre Perión y Gricileria, incluso manifestando gestualmente la declaración de amor del caballero quien se declara siervo de la doncella resaltando así su relación amorosa vasallística, pero debido a que el caballero está ausente en ese momento, el emisario, en este caso Alquifa, se hinca y realiza mediante un gesto la declaración amorosa representando de esta manera a Perión. Debemos destacar dos cosas importantes de este episodio, por un lado, Alquifa es hija del mago que aparece en esta entrega amadisiana lo que ya nos habla de su linaje y que a pesar de no ser un personaje protagónico funciona como un eje importante para mantener las relaciones entre caballero y doncella. Lisuarte y Perión, y sus amadas, y, por otro lado, la

representación del pacto amoroso y de vasallaje nos habla de la importancia del emisario y del sentido que le confiere Feliciano de Silva debido a la materia de la cual trata.

Si continuamos con esta idea de que el emisario representa al emisor del mensaje resulta curioso como la princesa más bella, de la cual se nos relata puede enamorar a los mismo dioses, es representada por un enano torpe y feo, lo que ya nos habla de una inversión paródica de lo representado, por ejemplo, en el *Lisuarte de Grecia*. El lado cómico que gira en torno al enano en cuanto a estos dos temas amorosos: la sintomatología del mal de hereos y la representación de la doncella antes los ojos del caballero, resultan altamente burlescos, ya no sólo por quienes interactúan y cómo lo hacen en dichos episodios (simulación del enano con rasgos del caballero) sino por el vuelco formal y estructural que Feliciano de Silva ofrece de dos momentos en la novela en que los protagonistas comienzan su historia de amor. Se ha dejado de lado una idealización de un tema fundamental para este tipo de género y se da pie a una nueva forma de tratamiento de los lugares comunes. Los gestos del enano delatan una veta de comicidad no explorada hasta este momento debido al remedo de caballero que se configura dentro de la materia amorosa.

4.1.1.2 Resultado paródico del comportamiento y gestos del caballero

Pero, ¿qué ocurre con el diálogo del enano mientras interactúa con Niquea? El discurso del enano, al igual que su partitura gestual, modifica los estándares establecidos para los amantes cortesés. Por ejemplo, cuando el enano conoce a Niquea esta sabandija señala:

—Mi señora, sino tuviese yo más peligro en veros a vós que en ver a mí, bien creo yo que mi señor el Soldán acá no me metiera; más razón tenéis de os maravillar de vuestra hermosura que de mi fealdad.

El Soldán y todas rieron de las palabras del enano, el cual estava tan preso del amor de Niquea que no podía apartar d'ella los ojos (II, XXIII, 295)

La percepción del enano, personaje fuera de lo común, que intenta ver la realidad a partir de su perspectiva y manifiesta su visión de mundo sólo puede causar risa y divertimento en los demás personajes. La ruptura de la frontera que se manifiesta entre los estamentos resulta un atrevimiento claro por parte del enano, pero desde una postura burlesca de la presentación que se da entre el caballero y la doncella que al apenas mirarse son presos de su amor. Comparemos esta escena con la primera vez que cruzan la mirada

Amadís, disfrazado de esclava sármata, y de Niquea. En este episodio sólo me detendré en la manera en que el caballero intenta controlar su gesto y su discurso para simular la alteración que provoca la princesa en él:

Nereida que con el Soldán estava esperando cuándo saldría su señora, por mucho esfuerzo que él puso para lo encubrir no pudo estar que no temblasse como que oviesse frío, perdiéndosele algo de su hermosura y color, tanto, que el Soldán el dixo:

—Mi Nereida, ¿qué has o qué sientes que parece como que estás mala?

—Mi señor —dixo ella—, un mal es del coraçón que algunas vezes tengo.

Y como dixo, con vergüença tomó tal color que acrecentó su hermosura a la sazón que Niquea de la cámara salía (II, LXXXIX, 448)

La contención de Amadís solo se manifiesta en sus gestos, muestra clara que padece el mal de amor, pero que sabe sobrellevar de acuerdo a lo que va sucediendo en el capítulo; ocurre una contención verbal que delataría el embuste que ha armado para acercarse a Niquea y poder así presentarse, aunque de forma velada, ante su amada. Este rasgo de contención es propio de los caballeros, lo que no pasa con Busendo quien sin importarle nada manifiesta su amor por la princesa; esto es normal si tomamos en cuenta que este ser no tiene una comprensión natural por este sentimiento, más bien imita lo que ha visto en la corte. Una suerte de remedo, casi simiesco, de un mundo alto representado en personajes bajos. De ahí que la hilaridad de Busendo a lo largo de estos episodios, que si bien desarrolla la misma actitud gestual y el comportamiento ejemplar, será a partir de su figura que se despierte una hilaridad a grandes vuelos dentro y fuera de la ficción.

4.1.1.3 Compañía de sabandijas: acciones bufonescas de los enanos y sus compañeros

Al observar las amplias posibilidades que ofrecía a la materia humorística un personaje tan versátil como el enano Busendo, Feliciano de Silva decidió ampliar la nómina de este tipo de figuras con la creación de una enana casi simiesca, Ximiaca, un pastor ridiculizado debido a su constante sentir amoroso por la hermana de Amadís de Grecia y un enano-gigante de difícil catalogación, el cual junto a los demás personajes conforman lo que he llamado una compañía de sabandijas. La función de estos personajes consiste en divertir a los principales protagonistas del ciclo amadisiano, una suerte de figuras de divertimento que toman en sus manos los andamiajes de escenas llenas de comicidad al parodiar algunos de los elementos caballerescos típicos de este tipo de literatura. Estas escenas como

veremos parecieran tener un sustrato entremesil, ya que en algunos momentos los golpes, las bromas verbales y el aparato gestual, así como espectacular, responderá por momentos a la estructura propia de este género dramático, claro estamos en la antesala de una construcción de espectáculo total, pero no podemos desechar la idea de una similitud en cuanto a su concepción como forma de entretenimiento.

Por ejemplo, en la *Primera parte del Florisel de Niquea* cuando en el momento que el pastor Darinel es mandado por Florisel para que busque comida se encuentra con unas doncellas que se burlan de su apariencia:

que como vio a Darinel tan maltratado feo y la melena que parecía un vellocino, y llorando con tanto descuido que hasta ponerse junto dellas no cesso, no pudo estar que no riese de gana ella y todas las que con ellas estaban, especialmente la otra doncella que su cormana era (I,I, XXVII, fol. XLIII r. a-b)

El aspecto risible de Darinel es el primer punto de partida para que las doncellas que lo ven se burlen de él, cabe aclarar que durante la búsqueda de comida, preso del amor que tiene por Silvia y al no saber su paradero comienza a cantar una canción para ella, hecho que llamó la atención de todas las doncellas con las cuales se topa. Esto prepara el relato para lo verdaderamente risible de este episodio, y es que como buena puesta en escena, aparece, o más bien asalta el escenario ficcional de la floresta otro personaje singular. Una suerte de enano que no es del todo enano, pero que también es en parte gigante sin serlo de cierto; será este compañero el compinche por momentos del pastor, ya que juntos serán la delicia de otros personajes por las situaciones humorísticas que protagonizarán.

Después de relatarles lo sucedido, sobre la tormenta que golpeó en el barco donde viajaban Florisel, Silvia y él, así como de la suerte con que contaron para llegar a esa isla, y decirle el motivo de su búsqueda, las doncellas deciden ofrecerle algo de comer para que también se lo lleve al caballero. Mientras todo esto ocurre a lo lejos, notemos de nuevo el afán de Feliciano de Silva por introducir personajes a la acción con un estilo dramático, se acerca un extraño personaje:

Mas ya que salía de la huera a la sazón llegaba un gigante enano en su razón que Mordaqueo avia nombre, aquel que la doncella dixera, el qual venía caballero en una mula en pelo porque era rustico y hortelano, que como vio a Darinel salir de allá movido a gran saña decendió de la mula en que iba con una vara diciendo:

—En mal punto, don rústico, vos entraste donde no debiades.

Lo comenzó de herir malamente. Darinel comenzó a dar grandes bozes, quexándose del mal que Mordaqueo le hazía (I, I, XXVII, fol. XLIII, v. a)

La aparición de este personaje nos habla de la importancia que Silva otorga a su caracterización para el desarrollo espectacular del ente de ficción en el relato. La comicidad corre a cargo de esta suerte de hortelano, ni pequeño ni grande, quizá un referente muy claro a Sancho Panza, debido a cada uno de sus miembros y a la mula en la cual viaja, aspecto que hace falta analizar, pero que se dejará de lado en esta investigación, pues lo que verdaderamente importa es la imitación que este hortelano hace de un caballero al vestir al pobre pastor. Visto en todo su conjunto seguramente movió a risa al público, pues se nos señala como a manera de caballero, montado sobre una mula, arremetió en contra del pastor. Estamos nuevamente ante la parodia de algunos lugares comunes de los libros de caballerías: la lid singular y la lucha por los menesterosos. Por un lado, tenemos un personaje bajo, un rústico, además de que como se nos señala es de difícil definición por su apariencia física, ni alto ni bajo, lo cual lo caracterizará a lo largo del ciclo amadisiano. Es claro el estilo de Feliciano de Silva en este personaje de unir lo irreconciliable, de ahí que al momento de impactar a Darinel se nos describa como un caballero por los ademanes que seguramente se intenta recrear en el público. De nuevo, a manera de imitación, tenemos un ente de ficción que realiza los gestos propios de un caballero, sin serlo. Por otro lado, la mula es un signo esencial para apreciar el contraste idealizado de la caballería andante.

El comportamiento inadecuado del hortelano y el objeto, la mula, si bien intenta pasar como elementos propios de una institución cumplen con el fin de parodiar a dicho estamento. La simulación es tan efectiva que Florisel, dicho implícitamente en el texto, al ver como éste maltrata a su pastor decide ir tras él para cobrarle caramente la osadía, lo cual nos indica que a lo lejos, pues la apreciación del caballero no es cercana al lugar, logra parecer un caballero. De ahí que Florisel se atreva a perseguir al hortelano, no debe olvidársenos para esto que un caballero no podía atacar a alguien que no cumpliera y profesara con la orden de caballería como él y, también por la apariencia de gigante con la cual cuenta este extraño ser: “El gigante enano como lo vio tan grande y en disposición de aver en el todo bien no lo oso atender, antes por la huerta comenzó a huir” [i, i, xxvii, fol. xliiii, v. a].

A manera de enano, Mordaqueo, simula ser un caballero, pero con la particularidad que también sus ademanes corresponden a los de un gigante, sumado a estas dos características intenta recrear los valores caballerescos desde su propia visión del mundo,

los cuales nunca corresponderán a los perseguidos por quienes han sido armados con tal insignia. Por tanto, este extraño ser concentra una diversidad en cuanto a entidades ficcionales propias de los libros de caballerías, pues uno de sus rasgos distintivos es su gusto por la floresta y por el campo, con lo cual la definición de hortelano viene muy bien de la mano con cada una de las acciones que desarrolla a lo largo del ciclo.

Esta pareja de personajes de ruptura volverá a aparecer en la *Tercera parte del Florisel de Niquea* en un episodio en donde Feliciano de Silva utiliza el humor para hacer una transición de un capítulo bélico a otro de corte bizantino, una suerte de entrelazamiento que ya no utiliza las fórmulas típicas sino que es sustituido por una suerte de puesta en escena para el manejo de la unidad espacio-temporal del relato. Florisel después de haber protagonizado una lid singular reposa sus heridas en el castillo de rey de Trapisonda, cuando de pronto entra de la mano de la princesa Helena el pastor Darinel, de nuevo estamos ante el uso del teatro para ello, pues no es necesaria ninguna explicación del narrador para que el receptor pudiera recrear en su mente la imagen de este personaje, la cual será acentuada por lo pronunciado por Mordaqueo:

Entrava con gran plazer Mordaqueo, que aviendo sabido la venida de Darinel a lo ver venía; y como se vieron, con gran plazer se abrazaron, y don Florisel dixo:

—Mordaqueo, responde tú a Darinel, que yo no entiendo sus palabras.

—¿A qué tengo que responder?, dixo él.

—A que dize qu'es Silvia y no Darinel, por estar ya su alma convertida en ella, dixo el príncipe.

—¡Ay, Darinel, Darinel!, dixo Mordaqueo, ¡ y cómo sería que dexasses ya la sandeces de los amoríos, que ya ni tienes edad ni te faltan canas para ser enamorado!

—Mordaqueo —dixo Darinel— mis pensamiento no pueden envejecer, e mis amores para siempre serán nuevos.

—Ora, por cierto, yo estoy espantado —dijo Mordaqueo— de sandez que tanto dura; cástate, cástate ya, que no es tiempo de ofender a Dios.

—¿Por qué no haces tú lo que me aconsejas?, dixo Darinel.

—¿Y a mí qué me falta?—dixo Mordaqueo—, pues tengo bien de comer y beber, para ponerme en cuidado de casamientos? Pues nunca fui aficionado a sandezes de mujeres, ni de tenellas con ellas.

Elena, riéndose, dixo:

—Mordaqueo, mejor será que nos tornemos a la huerta del monasterio de Apolonia y embiemos por mi cormana la reina Timbria.

—En mal punto, mi señora —dixo él—, pasó ese tiempo y la dulzura de las gracias de mi señora Timbria (III, VII, 24)

Una suerte de pareja cómica, de personajes de entretenimiento que sirven para amenizar la recuperación a Florisel de sus heridas. Pareciera que este par de criaturas se pone al servicio

del caballero para hacerle más ameno el tiempo. Cabe resaltar la manera en que uno y otro se caracterizan: Darinel viejo, diciendo sandeces o cosas fuera de lugar a pesar de su edad y seguir persiguiendo el amor, como si de un eterno enamorado se tratara, lo cual sugeriría una partitura gestual similar a la desarrollada por este personaje en el *Amadís de Grecia* y en las dos primeras partes del *Florisel de Niquea* demostrando que aún padece el mal de amores y, lo que causa aún mayor hilaridad en Florisel, pensando que representa a Silvia. Por otra parte, Mordaqueo comenzará una suerte de añoranza por la floresta, lo que representaba estar ahí, recordemos que pronto se tendrá la idea de alabanza al campo y desprecio a la corte, si bien aún no es el caso, si podemos afirmar que esta idealización de lo rústico en esta obra adquiere tintes cómicos; esto debido a la inadecuación de este par de personajes de ruptura, los cuales no saben cómo desenvolverse en un ambiente cortesano, con lo cual causa gracia y risa a los demás entes de ficción que los rodean.

Otro capítulo en el que aparece este tipo de personajes de divertimento en donde la caracterización que hace uno del otro se convierte esencial por los tintes cómicos que otorgan tanto los enanos como el pastor Darinel aparece en el capítulo 47 de la *Tercera parte del Florisel de Niquea*. Este episodio se caracteriza por el sentido de divertimento cortesano que dichos personajes realizarán, ya que, si bien la acción ocurre dentro del espacio de la corte, la función que desempeñan como motivo de diversión de los principales personajes gracias a su diálogo pone en evidencia uno de los principales móviles que Feliciano de Silva: el entretenimiento dentro y fuera de la ficción. El primero realizado por los personajes que adquieren el papel de espectadores de otros y, el segundo, en donde el público se posiciona como lector y oyente, un espectador que aprecia todo el conjunto de lo que se presenta en la novela y que gracias a ello percibe cada una de las acciones.

En este episodio sucede una especie de contienda verbal entre Busendo y Darinel, y en el cual, por momentos, interviene Ximiaca. Como la intención de este ejemplo es destacar los elementos espectaculares enunciados por los personajes me detendré solamente en algunos momentos del diálogo que vienen bien para lo que se intenta aquí ejemplificar. Después de una larga disputa entre Darinel y Busendo, en donde el primero de este par se refiere a Ximiaca como un guerrero hábil, todo dentro del tono humorístico, debido al enfrentamiento que ha tenido con unos caballeros y sobre todo con Busendo, la

enana decide intervenir cuando el enano recalca las cicatrices que ha dejado en su rostro las uñas de ésta durante el encuentro físico:

—Mal ay ella –dixo el enano–, que tan poca manzilla de mi gesto ovo que tal me lo dexó parado.

Ximiaca dixo:

—Menos oviste tú del mío, que para donzella dañó más en mi hermosura que en la tuya

—Por cierto –dixo Busendo–, que vós para donzella e yo para donzel que no’s devo nada en essa parte.

Darinel riendo dixo:

—Ora que en esso poco se ganó de una parte a otra, que la hermosura quedó en ambos como primero

—Pues no sois vós el más hermoso del mundo –dixo Ximiaca (III, XLVII, 139)

Como se puede leer en esta conversación entre los personajes se nos relatan los resultados que tuvo la pelea entre los enanos, en un primer momento, para que sea la propia enana, en uno segundo, quien se refiera a sí misma como una donzella, lo que nuevamente nos advierte sobre los ademanes que realizará en todo momento este personaje y que señala la falta de correspondencia entre su concepción fisonómica y su expresión verbal y corporal, lo cual permitió engañar a Florisel como vimos en el ejemplo anterior y que acusa una ausencia de decoro, la cual no será privativa a otros personajes, por ejemplo, Busendo, a lo largo de las continuaciones amadisianas se nos presentará como un doncel, aunque esto pueda ser inimaginable. Esta referencia al enano nos advierte sobre su comportamiento gestual y la manera de comportarse. Por tanto, y gracias a las indicaciones que los propios personajes hacen de ellos la imagen que se recrea en el público durante la lectura del texto tendría que estar arropada, debido a los avisos espectaculares o si se prefiere a las marcas que adquieren un sentido espectacular y que potencian la teatralización, por unas claves que sugieran un desplazamiento característico de los entes de ficción y que se percibe por la propia mirada de éstos; elementos de visualización integradores para la puesta en escena sugerida por Feliciano de Silva en esta clase de episodios.

Más adelante, en esta conversación Darinel se burla de la fisonomía de Busendo, que, si bien ya se nos ha avisado sobre ésta en las palabras de este pastor, cobrarán un sentido cómico de gran envergadura cuando en defensa de la señalización de su fealdad por Ximiaca éste apele por su belleza en el alma, lo que derivará en la intervención del enano, quien en manera de burlesca dice no comprender como en alguien con dicha figura pueda

haber algo de belleza. En venganza ante lo dicho por los dos enanos Darinel arremete en su contra y les responde a manera de consejo, según el propio personaje manifiesta:

—¿Qué consejo me darás? —dijo Ximiaca.

—Que ames a Busendo —dijo Darinel— y suplirás con los pensamientos en el alma la hermosura que te falta en el cuerpo.

—¡Ó, que en mal punto estéis ora vós —dijo Busendo— motejando de hermosura con vuestra melena, que parece vellocino y semejas erizo!

—¡Y tú, melón! —dijo Darinel—, y mi señora Ximiaca verdaderamente ximia. Y pues sois para en uno bien podéis juntaros, que para en uno sois (III, XLVII, 139)

La alusión que cada personaje hace sobre la fisonomía del otro para causar un efecto cómico, a modo de donaire, debido a la comparación de una parte de su cuerpo, ya sea con animales de la pradera o con alguna planta o fruto (Darinel y Busendo) y abiertamente con un simio (Ximiaca) adquieren tintes meramente risibles. Por tanto, la imagen de Darinel, visualizada por el receptor y desde lo visto por Busendo, consistirá como rasgo esencial en la de un rostro proclive a la fealdad y que es potenciada por el cabello abultado y enmarañado e, incluso, levantado de tal manera que pareciera tener espinas. A su vez, el pastor le dice a Busendo “melón”, lo que resalta, a mi parecer, el aspecto de su cabeza con la forma del fruto, pero que va más allá, y retomando esta metonimia animalesca practicada primero por el enano y que Darinel hábilmente supo contestar, seguramente, alude al mamífero parecido a una comadreja, lo que ayudaría al público a visualizar las extremidades pequeñas del enano y su cuerpo un poco más grande que éstas.²³³

La perspectiva del personaje ayudará gracias a las marcas de espectacularidad que aparecen en el diálogo de éste a potenciar una situación en particular. Como se ha visto en este par de ejemplos lo que ve el ente de ficción resulta esencial para el desarrollo de la escenificación, ya que la percepción del personaje indicara al público cómo se mueve o cuáles son los ademanes que realiza a quien se está mirando, además de resaltar aspectos que definen el modo de actuación, por ejemplo, la vestimenta. El diálogo que tiende a la teatralización ofrece diversas claves que nos ayudan a visualizar una escenificación de episodios de la novela. La indicación sobre cómo un personaje caracteriza a otro desde una perspectiva humorística ayuda al público a relacionar la fisonomía de los personajes con

²³³ Hay que recordar como el enano al acompañar a Florisel a la aventura en la cual resulta hecho prisionero por Ximiaca se denomina a sí mismo como comadreja: “Por tanto, mi señor, nunca por falta de las fuerças condenéis el esfuerço; y por esto con vós quiero ir, que como comadreja con tal corazón y pocas fuerças podré con vós entrar por este agujero a sacar las aves que están dentro” (III, XXVI, 78).

sus rasgos característicos de actuación. Por ejemplo, Ximiaca que se autodenomina doncella, lo que se nos advierte sobre su comportamiento a partir de lo visto y enunciado por Florisel y confirmado por Darinel, lo cual produce la risibilidad de este ser a lo largo de las continuaciones en las que aparece, ya que la falta de decoro entre maneras y su propia naturaleza es uno de los principales motivadores de comicidad.

Feliciano de Silva por este afán de diversificar los cauces novelescos y mantener en constante expectativa al público de los libros de caballerías creo personajes secundarios, que si bien por momentos adquieren cierto protagonismo, ayudarán a que la ficción se realice de manera más amena con sus ocurrencias. Los personajes de ruptura como el enano resaltan la capacidad creativa de nuestro escritor, pero sobre todo las dimensiones que éste pudo ofrecer con esta clase de entes de ficción, todo ello siempre desde una línea cortesana, pues por momentos como en el caso de la compañía de sabandijas se resaltarán por el uso del ingenio o, como en el caso de Busendo, causarán risa a partir de su incomprensión y al llevar al límite su propia personalidad. Los enanos, que toman como base al creado para el Amadís de Grecia, nos demuestran la amplia gama de caracteres que pueblan las novelas de caballerías, un ser tan pequeños que cobra altos grados de espectacularidad con tan sólo aparecer en escena y desarrollarse como es, un ser que no se define del todo bien como Mordaqueo (entre gigante y enano), pero que a imitación de los caballeros inician el camino por una senda paródica de los propios valores fundacionales del género y del sistema gestual desarrollado por un estamento alto. La imitación y simulación, así como la representación que practican estos seres, siempre apoyados por elementos propios del teatro, intentaba en la mente de Feliciano de Silva dar mayor acción al relato y, lo que no debe olvidarse al estudiar este tipo de obras, representaban una realidad muy cercana a la corte en donde habitaban esta clase de seres de carne y hueso y que, sin duda, formaron la base imaginativa del enano caballeresco y cortesano del género.

4.2 El pastor Darinel: del rústico pastor al cómico ‘escudero cortesano’

4.2.1 Transformación y voluntad del amante: ridiculización del mal de ereos

En la *Primera parte del Florisel de Niquea* la personalidad del pastor Darinel dará pie a varias escenas cómicas debido a la confirmación y asunción de su identidad amorosa-risible ante la mirada de otros personajes. Esta concepción ya se nos manifiesta desde el *Amadís*

de Grecia en donde se nos cuenta sobre los estragos que causa en él el amor hacia Silvia, distinción física y anímica que lo habilitará como un eterno enfermo de amor, rasgo sobre el cual Feliciano de Silva explotará las más diversas maneras para provocar humor y comicidad con cada una de sus acciones. De esta manera, la fisonomía del pastor cobrará un sentido espectacular en cada una de las situaciones humorísticas en las cuales se vea involucrado. Bien vale la pena recordar la figura del pastor antes de su enamoramiento, así como el primer diálogo que mantiene con Silvia, ya que se nos mostrarán los primeros tintes cómicos. De este pastor se nos dice:

En aquel lugar avía un villano rico, el cual tenía un hijo llamado Darinel, mancebo y muy gran luchador. Este mancebo fue tan tollido de amores de Silvia, que andando por los prados con sus ganados nunca jamás el pensamiento sino en ella traía, y tanto se deportava en ella, que muchas vezes, cuando sobre sí tornava, hallava sus ganados metidos por los panes haziendo muy gran daño. Y viendo la honestidad y limpieza de la infanta no se osava a descubrir a ells puesto que todos los más de los días con ella sus ganados a pacer traía, y muchas [v]ezes dezía llorando consigo por los bosques y florestas (II, CXXX, 567-568)

Como se puede leer en esta cita Darinel se ha transformado debido al amor que comienza a sentir por Silvia. Dos lecturas se pueden hacer de lo anterior, cabe resaltar la ambigüedad interpretativa de este personaje lo que nos muestra el grado de complejidad en su composición, ya que, en primer lugar, tenemos un claro ejemplo de la figura ficcional del amor neoplatónico cuando el narrador nos habla sobre la prudencia de este pastor al no manifestarle su afecto a Silvia guardando el decoro que se prescribía para el amante cortés, lo cual, como se verá no dura mucho, esto último es altamente significativo pues de ahí partirá la segunda interpretación del personaje, la veta cómica, pues, la risibilidad que despierta esta primera característica y los efectos que causará en otros personajes que lo rodean y en el receptor de las novelas nos revela su faceta humorística al llevar al límite su sentimiento; en esta cita se nos indica el grado de enajenación por la pastora, de tal manera, que descuida a sus ovejas las cuales se comen la comida del pastor, haciendo con ello un gran desastre, convirtiéndose esta acción en un aviso sobre lo que pasará en el interior del pastor y el gran trastrocamiento que este sentimiento hace en él revelándosele como un elemento incapaz de controlar.

Ante esto hay que recordar que el enamoramiento desde esta perspectiva era un sentimiento que solo lo podía sentir el estamento alto, de ahí la incompreensión que mostrará Darinel en un primer momento sobre lo que siente. Ya esto era planteado en el teatro por

Juan del Encina en su *Representación sobre el poder del amor*, en donde Cupido después de hacerse de palabras con un rústico decide castigarlo lanzándole una saeta pues éste lo ha menospreciado, al poco tiempo el “rústico, grossero, ovejero” queda prendido del amor hacia una pastora:

AMOR Espera, espera pastor
que yo te daré el castigo.
¿Por qué te tomas conmigo,
don traidor,
sabiendo que soy Amor?
PELAYO No daré un maravedí,
¡juro a mí!
por ti, zagal, ni dos cravos.
Otros he visto más bravos;
No me espanto yo de ti.
Aballa toste, no vagues
si quieres ir de aquí sano.
AMOR Pues toma agora, villano.
porque amagues,
pues que tal hazes tal pagues.
PELAYO ¡Ay, ay, ay, que muerto soy!
¡Ay, ay, ay!
AMOR Así, don villano vil,
porque castiguen cient mill,
en ti tal castigo doy.
Quédate agora villano,
en esse suelo tendido,
de mi mano mal herido,
señalado,
para siempre lastimado.
Yo haré que no fenezca,
mas que crezca
tu dolor, aunque reclames.
Yo haré que feo ames
y hermoso te parezca (vv. 171-200)²³⁴

No será hasta que aparezca un escudero en escena cuando se resalte la falta de correspondencia de un sentimiento tan noble como el amor en una criatura tan rústica y tosca. La sorpresa del escudero no se hace esperar:

ESCUADERO Dezidme agora, pastores,
¿qué mal tiene este pastor?
BRAS Tiene, a la mi fe, señor,
mal de amores
de muy chapados dolores.

²³⁴ Juan del Encina, *Teatro*, ed. de Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001. En adelante solo indicaré número de versos entre corchetes.

ESCUDERO ¿Y burláis o departís?
 ¿Qué dezáis?
 BRAS Digo que no burlo, no.
 qu'el Amor lo perhirió.
 ESCUDERO ¿Y amores acá sentís?
 BRAS Sentimos mala ventura
 hartas vezes por zagalas.
 Los llatidos de sus galas
 y fermosura
 nos encovan en tristura.
 ESCUDERO Y este triste, sin sentido,
 tan vencido,
 tan preso, tan cativado,
 ¿por qué fue tan desdichado
 y de tanto mal ferido?
 BRAS Miafé, porque se tomava
 con el Amor en porfía.
 ESCUDERO ¿Pensava que vencería?
 BRAS Sí, pensava
 ESCUDERO ¡Mira quién con quién lidiava!
 BRAS A la fe digo, señor,
 salvo honor
 de vuestra huerte nobleza,
 fue gran locura y simpleza
 esfingir contra l' Amor
 ESCUDERO Pues aun si tú bien sopiesses
 a cuántos de gran valer
 ha vencido su poder
 y lo oyeses,
 yo juro que más dixesses (vv. 301-335)

El escudero ha resaltado dos elementos esenciales que despertarían la risa en el público al ver a Darinel como se nos muestra en la novela de caballerías, cabe decir que sería una sintomatología del sufrimiento del amor que se respiraría en la época, con esto quiero decir, que no sería ajena, ni arriesgada, a mi parecer, la comparación del pastor de Encina frente al de Feliciano, ya que se apoyaría el segundo en la cultura libresca y literaria que el receptor tendría del primero para construir y concebir a este nuevo personaje de los libros de caballerías. De ahí que lo señalado por el escudero en la representación del dramaturgo salmantino nos ayude a comprender mejor el aparato gestual que desarrolla Darinel cuando el narrador nos habla acerca de su sentimiento por Silvia, por un lado, y, por otro lado, se resalta la rusticidad y la falta de comprensión de Pelayo que se puede equiparar a la de Darinel, pues como bien se nos relata en el diálogo entre el escudero y Bras los pastores tienen como característica ser luchadores, rasgo que se vendrá abajo con

la intervención de Amor en ambos casos, en cuanto a Bras por no tener buen conocimiento sobre a quien se enfrentaba verbalmente, mientras que en el caso del pastor de caballerías cuando se nos habla de un pasado remoto antes de conocer a Silvia. Otro rasgo que habría que destacar es la juventud de ambos personajes, la falta de experiencia: en cuanto a al pastor de Encina su experiencia con el amor es nula, ya que rebaja los poderes que puede tener Amor sobre un individuo, lo que acusa su falta de conocimiento, señalado muy bien por el escudero, mientras que el narrador, en el caso de Darinel, se nos habla de su mancebía.

Como se puede apreciar hasta aquí la fisonomía y la actitud corporal del pastor en Feliciano de Silva en esta su primera aparición en las continuaciones amadisianas se asemeja mucho a la descrita en la obra de Juan del Encina, sobre todo en la actitud corporal, signo que seguramente se registraba en la imaginación de los receptores facilitando así recrear en su mente a Darinel y cada una de las acciones por él emprendidas hasta ese momento.

Pero volvamos con nuestro pastor enajenado pues la cosa no para ahí. Una tarde, se nos cuenta, mientras Darinel pronunciaba sus quejas de amor Silvia, sin que éste lo sintiera, se acercó al lugar y al verlo hablar consigo mismo le pregunto la razón por la que hacía eso. El pastor le cuenta su sentir y la pastora indignada de verse así solicitada, aunque con la compasión que le despertaba el ver a tal figura lo rechaza de manera amable. Lo que me interesa resaltar de este diálogo es la propia caracterización que hace de sí mismo Darinel, pues al verse rechazado de esta manera interviene para decir las diferencias que existen entre la pastora y él, siendo una de ellas su grado de fealdad frente a los otros pretendientes de Silvia:

—¡Ay Silvia! Bien conozco que ay desigualdad en nuestros pensamientos —dixo él—. Pues yo los tengo puestos en ti, ¿en quién los puedes tú tener que me haga ventaja? En la hermosura yo lo confieso y mi mal lo pregonas. No sé para qué as querido mi muerte con tu respuesta, pues ya que con la obra usavas tal crueldad templárasla en el desseo. Yo me iré, pues tanto tú, me tienes aborrido, donde jamás de mí sepas, que no es mucho que por ti pierda la tierra y el ganado quien ha perdido la vida (II, CXXX, 569)

Esta despedida resultará significativa al ser el primer paso de la ‘animalización’ de Darinel quien decide huir a la ciudad de Babilonia para padecer su mal de amor. En ese lugar se nos dice “él holgava por la soledad, y allí andava comiendo las yerbas, contino tañendo y cantando cantares de quejas de Silvia” (II, CXXX, 569), imagen que cobrará relieve cómico

cuando lo encuentren Florisel y Garínter quienes llamados por la curiosidad al escuchar una dulce melodía deciden buscar de donde proviene, asombrándose por lo que encuentran:

Ellos, para saber lo que fuese, subieron tanto por el caño arriba, que llegaron cerca de una hermosa fuente de donde venía, que debaxo de muchos árboles estava, donde vieron echado cabo ella en la verde yerva a Darinel que cantava y tañía muy suavemente, los cuales una pieça lo estuvieron mirando sin que los sintiesse, diziendo cantares en quejas de Silvia y loores de su hermosura. Los donzeles, como una pieça lo ovieron oído, muy desseosos de saber el fin de aquella aventura, se llegaron a él muy espantados de ver hombre tan desfigurado como Darinel de comer yerbas andava, y, llegados, él se levantó a ellos viéndolos ricamente vestidos de dos aljubas de brocado que vestidas traían. Ellos le saludaron; él se les humilló (II, CXXXI, 569-570)

Estamos frente a otra particularidad que cobra Darinel debido a su mal de hereos, ha sido tanta la enajenación que sufre por el amor de Silvia que los caballeros y nosotros presenciamos una animalización del personaje, ya que se nos advierte sobre su fisonomía discorde como resultado de su vida ermitaña, aspecto que llamaría la atención del público, además de quedar en su memoria y que se vería potencialidad con las situaciones en las cuales intervendrá más adelante.

Con estos antecedentes es clara la imagen que se desea transmitir de Darinel en las siguientes continuaciones amadisianas. En el capítulo sexto de la *Primera parte del Florisel de Niquea* se nos cuenta cómo Florisel, Silvia y este pastor se encuentran con una doncella que se dirige a ver la prueba del Espejo de amor. Esta doncella se sorprende de tan peculiares compañeros de viaje por los cuales queda interesada en ellos al apenas mirarlos, lo que nos da ya una primera pista de la conformación de la comicidad de este episodio, pero que rompe con la intervención de Darinel al apenas escuchar el nombre de la ordalía:

—Doncella que hayáis ventura, dixo don Florisel, ¿dónde es vuestro camino?

La doncella que una pieça los estuvo mirando maravillada de sus hermosuras les dixo:

—Mis buenos señores a ver la prueba del Espejo de amor.

—No hare yo esta aventura, dixo Darinel.

—*No por cierto, dixo la doncella riendo, porque allende de no consentir tan hermosa figura en si representada, no pienso yo que la fuerça de su fuego tanto se pudiesse abaxar que cosa tan torpe pudiesse hazer su acostumbrado oficio.*

—¡Ay doncella, dixo él, como estáis engañada. Sí por la vista quieres juzgar los coraçones, y porque no recibáis tal engaño, de mi os hago saber que no poca prueba el amor tiene en mí del universal tributo de su señorío, según qu'él es juez y testigos los que trayo en mi compañía.

—Por cierto, dixo la doncella, que agora no me maravillo de las sin razones que muchos del amor resciben, pues a ti tan grandes se la hizo en ponerse en tal cuidado.

—Por cierto, dixo Darinel, que vos dezis verdad que no pudo hazerse assí mayor sin razón que no pagarme lo que debe a lo que mis servicios le han obligado.

—Y ¿qué servicios podés vos hazer que solo con el dolor de amor no se han pagados?

—Ninguno, dixo él, más que d'él puede dar esta excelente pastora que conmigo viene que no me ponga estado para en el suplir la falta d'él yd e mi hermosura.

—Por cierto, dixo la doncella, lo que vos merecéis por el dolor yo no lo sé, más sí en todo como en las palabras os ha mudado lo que vuestra vista da seña (I, VI, fol. xr. V)

En esta larga cita, la cual da inicio con la aparición de una doncella o el asalto de ésta en escena que interrumpe el descanso de los otros personajes, acción que nos advierte sobre un episodio teatralizado. De ahí que la acción recaiga totalmente para su desarrollo en los personajes. Después del interés de Florisel por el destino de la doncella y de la explicación de ésta hacia donde se dirige Darinel ve el momento oportuno para interrumpir la conversación al apenas escuchar que la aventura requiere de enamorados, aspecto que llama la atención de la doncella, quien hasta ese momento se nos muestra muy interesada en la fisonomía de los personajes. La intervención de Darinel causa risa a la doncella, pues debido a su experiencia anterior al probarse en la Gloria de Niquea advierte su falta de intención por probarse en esta nueva ordalía. Al ver la reacción del pastor la doncella no hace otra cosa más que reírse de él al aspirar a un sentimiento tan noble como es el amor, y le deja ver de manera clara y enfática que alguien como él, “cosa tan torpe”, debe dejar de lado esa idea pues ese sentimiento no se encuentra en su naturaleza. Darinel ante tal aseveración reacciona de manera enérgica y comienza una intervención en la que el tema principal es la transformación del amante en uno mismo, ya que, según el pastor, dentro de él habita, gracias a su amor, Silvia. Además resalta su vasallaje amoroso ante la pastora, quien desde el *Amadís de Grecia* la ha declarado como su señora a pesar de que nunca podrá ser merecedor de su amor. Estamos ante una postura neoplatónica del amor, en una primera lectura, pero que raya en lo cómico, en una segunda, por la manera tan ridícula en la que el pastor verbaliza un discurso propio de un estamento al cual no pertenece.

Pero no conforme con eso, la doncella maravillada por la forma en la que el pastor ha planteado su argumento nos señala la fisonomía de Darinel, el cual seguramente presenta los síntomas del mal de hereos, lo que incrementa la comicidad, aunque también asombro de la doncella ante tal personaje, ya que cómo se nos había caracterizado en el *Amadís de Grecia* este pastor: “tan flaco y amarillo de la vida que passava” (II, CXXXIII, 576) es capaz de presentar toda la sintomatología de un sentimiento que supuestamente no debería sentir. El halo espectacular cobra relevancia gracias a lo señalado por la doncella, pues el receptor seguramente podría relacionar su figura con lo descrito en la entrega anterior sobre su

fisonomía. La cosa no para ahí, gracias a la información de la doncella, pues se nos advierte por su conversación cómo Darinel es capaz de armar deliberaciones de alto brío, signo que apela a la falta de decoro entre lo que dice y su fisonomía, además de su estamento, lo que, sin duda, debió produciría un efecto cómico. Estamos frente a una doble carga significativa de este diálogo, un pastor que dará pie a la idealización de su mundo frente al universo cortesano, pero también, y el que adquiere mayor importancia en este episodio, el grado cómico que Darinel produce entre su discurso y su fisonomía.

4.3 Fraudador de las Ardides: el caballero engañador

Una de las mejores creaciones realizadas por Feliciano de Silva fue Fraudador de las Ardides, personaje complejo, lleno de comicidad y de humor gracias a la configuración que el mirobrigense le otorga en la *Tercera y Cuarta parte del Florisel de Niquea*. Este caballero burlador hace de las suyas al engañar y al burlar mediante una serie de chanzas a otros personajes como resultado de una alteración del mundo y de los valores construidos por la caballería de ficción. El objetivo primordial de este ente de ficción consistirá a lo largo de las continuaciones amadisianas en la obtención de un bien material, siendo el despojo de los caballos de los caballeros, y en algunas ocasiones de doncellas, el principal botín; animal que representa los principios de una institución de alto nivel para la época como la caballería,²³⁵ un estamento que en un principio parecería inalcanzable, pero que gracias a las burlas elaboradas mediante el ingenio de este cuatrero se ve, por momentos, exhibido por la ‘falta de conciencia’ que supuestamente deberían contar los miembros que lo componen (reyes, caballeros, doncellas, entre otros) y que en todo momento se esperaría de ellos una actuación ejemplar.

Las tretas de Fraudador de las Ardides se basan en buena parte en la simulación y en el juego que este personaje lleva a cabo gracias a sus dotes histriónicas, ya que es capaz de

²³⁵ A este respecto se debe recordar lo descrito por Ramón Llull sobre el sentido que tiene el caballo para el caballero: “El caballo se le da al caballero en significación de la noble de corazón, y para sea más ensalzado que cualquier hombre y así pueda ser visto de lejos y pueda tener más cosas bajo sí y cumplir antes que nadie todo lo que conviene al honor de la caballería” (*Op. cit.*, p. 92). Esto ya nos habla de la transgresión que implica el robo de la montura por Fraudador de las Ardides, pues el caballo, según lo anterior, es una parte esencial para la configuración del caballero; cabe resaltar que la acción de robar los caballos no significa en ningún momento la degradación de la institución caballeresca, al contrario, estamos ante una nueva idea de la caballería de ficción en donde la audacia y el ingenio son valores esenciales para el ahora guerrero-cortesano en que se ha convertido este personaje literario, lo que muestra la importancia por resaltar un comportamiento jocoso dentro del ámbito al cual pertenece: la corte.

fingirse desesperado por el amor que siente hacia una doncella gracias al desarrollo gestual y escénico que realiza al tratar de resolver el problema que este sentimiento ha ocasionado, pues supuestamente necesita ir a rescatar a ésta de la voluntad a la cual la tiene sometida su madre al no aceptar la unión entre ellos. O, incluso, es capaz de recurrir a otras instancias, en donde como una suerte de director de escena, dirige a otro personaje para que se vista de mujer simulando ser una dueña y poder con ello engañar a uno de los protagonistas del ciclo cuando éste intente resolver una supuesta infamia que había padecido esta supuesta víctima.

Pero esta gama de dotes actorales y de director teatral no paran ahí, pues como una verdadera compañía de representantes será acompañado en varias de las ocasiones por sus hermanas y su madre, quienes haciendo gala de su linaje, claramente indicado por su apellido: ‘de las Ardides’, posibilitan chanzas más elaboradas y llenas de comicidad en donde se deja entre dicho los valores caballerescos por los cuales han decidido regirse los personajes principales; estamos, entonces, ante lo que podríamos denominar como un verdadero cuerpo de actores, incluso por momento de bailarines, haciendo de su principal característica el arte de la representación.

Por otra parte, los episodios en los cuales interviene Fraudador de las Ardides tienen como primera intención divertir a los lectores al hacer con sus ingeniosas bromas una lectura más amena y variada de la historia, una posible respuesta a la pesada lectura que por momentos se haría debido a la gran extensión de este tipo de novelas, esto en un sentido práctico, aunque también por la diversidad que comenzaban a presentar los relatos de Feliciano de Silva, cuyo principal objetivo, a mi parecer, era atrapar en todo momento la atención de los receptores, con lo cual buscaba desarrollar diversas estrategias textuales que le permitieran esto. De ahí que la identificación entre algunas acciones sucedidas dentro de la ficción y el público cortesano sea una pieza fundamental para armar el rompecabezas que significó la construcción de aquellos espacios ausentes de aventuras bélicas y amorosas, siendo la materia humorística el principal elemento distensivo para establecer un puente entre varios episodios con estas principales materias literarias, pues parte de las bromas, decires ingeniosos y cómicos funcionarían como una especie de espejo de lo realizado por los propios cortesanos en palacio; sin olvidar, y lo que me parece más importante para el desarrollo del humor en las novelas de caballerías, que hablamos de una sociedad cuyos

valores caballerescos están altamente enraizados y seguros de sí por cada uno de los miembros que conforma dicha institución comenzando por el propio rey, con lo cual la burla que se lleva a cabo sobre algunos rasgos que definen a la caballería en lugar de ofender o sentirse como un ataque forma en realidad parte de la cotidianidad. Todo lo anterior como una posible respuesta ante la creación de un personaje que muestra no sólo una ruptura con los comportamientos y los principales valores del caballero dentro del género de ficción, sino que ahora mediante *Fraudador de las Ardidés* se resalta la capacidad de percibir una nueva realidad de un concepto que ya no sólo demostrará un discurso ejemplar y paradigmático, sino como fuente de burla y comicidad gracias al humor y a las carcajadas que provoca este personaje por su ingenio y gracia con que elabora sus chanzas, aspecto que a la larga lo librarán de ser castigado o maltratado por los caballeros burlados.

La configuración de *Fraudador de las Ardidés* es rica en matices, lo que ayuda a su desenvolvimiento narrativo dentro del relato. Por una parte, podemos acercarnos a este burlador a partir de su vertiente folclórica, ya sea por su raigambre tradicional de la figura del ribaldo²³⁶ o también del llamado ‘trickster’,²³⁷ aspecto que aún no ha tratado la crítica y sobre el cual no insistiré en este momento, pero que resulta esencial para comprender un poco más de cerca los distintos niveles de actuación que logra desarrollar a lo largo de su

²³⁶ Para Cacho Blecua, quien estudia la configuración literaria del ribaldo en el *Zifar*, señala sobre este tipo de personaje: “en la literatura medieval, el ribaldo destaca por ser un personaje de ínfima categoría desde el pionero grupo de combatientes designados como ribaldos tahúres que intervinieron en la Primera Cruzada, como se refleja en la *Gran conquista de Ultramar*. Su marginalidad casi siempre suele ir unida a su despreciable catadura moral, pues algunos se dedican al robo y se distinguen por su deslealtad. Pueden encontrarse en ámbitos regios, y sobre todo se asocian o identifican con los placeres y diversiones o personajes que los representan, prostitutas, juglares, goliardos, jugadores y bufones. A veces se relacionan con los locos, algunos de ellos iluminados por Dios, por cuya boca puede escucharse la verdad. Dadas su peculiaridades, la voz llega a utilizarse como insulto”, “La configuración literaria del ribaldo en el *Libro del Cavallero Zifar*: modelos cultos y folclóricos”, en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, p. 427-428. Aún hace falta una comparación de este personaje incardinado en el ambiente literario y editorial de las novelas de caballerías por el creado por Feliciano de Silva.

²³⁷ Para Louise Vasvari el trickster “es la figura social de la antriestructura: es amoral, asocial, agresivo, impulsivo, exhibicionista, presuntuoso, despiadado, y retador de toda autoridad. Vive en el nivel material de la existencia, donde lo que más le interesa es la satisfacción de sus apetitos físicos. El *trickster* es ambiguo y paradójico y confunde las fronteras sociales y culturales y viola los tabúes. Se enreda en situaciones peligrosas de las cuales siempre sale ileso, lo que demuestra que no es tan tonto como aparenta y que su simpleza es un disfraz que le garantiza la inmunidad”, “Don Hurón como *trickster*: un arquetipo psico-folclórico”, en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo 2, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, p.1123. Véase también José Manuel Pedrosa, “El cuento del burlador o de trickster”, en Jose Manuel Pedrosa, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2004, pp. 257-263.

escenario principal: la floresta. Por otra parte, no debemos olvidar que al hablar de novelas de caballerías estamos frente a una literatura culta, de ahí que la otra vertiente de construcción se encuentre más apegada a lo cortesano y a la *facecia*,²³⁸ en donde lo previsto por Castiglione resulta elemental para comprender cómo las burlas y las bromas que este personaje realizará en las continuaciones amadisianas forman parte de un sistema codificado,²³⁹ además el ámbito caballeresco-cortesano en el cual se desarrolla la capacidad intelectual de este burlador es esencial para comprender las reprimendas que realiza a quienes han sido engañados por él.

A este par de componentes yo añadiría uno más y que resalta el ingenio con que el mirobrigense contó para escribir sus novelas y configurar de una manera particular los engaños de Fraudador de las Ardides y la capacidad humorística con la cual cuenta este personaje para realizar tales acciones: la literatura de cetrería, aspecto a mi parecer descuidado y que daría mayor luz a la recepción de los libros de caballerías, a los gustos de la época y, en especial, a comprender desde una perspectiva distinta a un personaje tan complejo como el caballero burlador.

Antes de continuar es necesario resaltar algunos elementos que permiten entender el sistema y la estructura burlesca del engaño que se construye alrededor y para este personaje desde dos niveles significativos: el primero de creación literaria, en el cual Feliciano de Silva ha decidido imitar los pasos que llevan a la caza de aves, resaltando la relación entre presa y depredador, claro todo desde un ámbito deportivo, pues como se dijo anteriormente ninguna de las tretas realizada por Fraudador de las Ardides desencadena un castigo físico fatal o alguna reprimenda de tal envergadura que desate algún conflicto mayor, al contrario sus fechorías desatan y mueven la risa de quienes han sido víctimas de

²³⁸ La *facecia* para Gómez Redondo sería “la demostración misma de la cortesía, exigía el cultivo del ingenio, que podía encauzarse mediante poemas satíricos o improvisaciones, ligadas a hechos o motivos risibles, relacionados con personajes o situaciones concretas”, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Tomo 1, Madrid, Cátedra, 2012, p. 1370. Por tanto, estos tipos de relatos tienen como finalidad y objetivo el de asentarse dentro el ámbito cortesano por el ingenio que se necesita para elaborarlos y por la naturaleza risible que se debe provocar en el receptor al momento de verbalizarlos e incluso representarlos.

²³⁹ “un engaño que puede pasar entre amigos de cosas que no ofenden nada o a lo menos poco. Y como en las gracias el decir al revés de lo que se espera trae risa, así en las burlas hechas también la trae el hacer al revés de lo que esperamos; y éstas tanto más placen cuanto son más sotiles por una parte y por otra moderadas, porque el que quiere burlar desatentamente, ofende muchas veces; de donde forzosamente han de nacer rencillas y grandes enemistades. Mas los fundamentos destas burlas son casi los mismos que las gracias” (II, 320).

este personaje y, en segundo el plano lo ficcional, en donde el desenvolvimiento de Fraudador de las Ardides responde al parámetro de un buen cazador, además de que dentro de su discurso en cada una de sus acciones refiere a modelos propios de la cetrería vinculando a los caballeros por él burlados con aves de presa, incluso llega a denominarse como un águila. Esto me parece importante y uno de los aspectos más destacables que hacen de este personaje una creación única y digna de imitarse como ocurrió al componerse criaturas de ficción similares por otros autores del género.

Pero de dónde surge toda esta asimilación e imbricación entre la literatura de cetrería y las novelas de caballerías, para delimitar esta postura habría que recordar cómo Feliciano de Silva perteneció, a partir del prólogo y de la dedicatoria que hace en la *Cuarta parte del Florisel de Niquea* a la hija de Carlos V, al ámbito cortesano de su época. Pero, ¿por qué resaltar este hecho? La respuesta me parece más sencilla de lo que parece y adquiere gran sentido en cuanto a al sentido y significado cuando se relacionan estos episodios de los libros de caballerías castellanos con una de las actividades preferidas en la cotidianidad cortesana: la caza; además no podemos cerrar los ojos ante la importante tradición literaria de la cual gozaron estos textos a lo largo de la historia de la corona hispánica, las cuales ayudaban a realizar una buena caza y un delicado cuidado de los animales encargados para ello, incluso existieron algunas versiones paródicas sobre esta materia como la del Evangelista, quien utiliza a la cetrería como base de un discurso ficcional cuyo objetivo consistía en divertir de forma paródica y burlesca a los miembros de la corte mediante la relación jocosa y amena que hizo entre las principales aves y cada uno de los individuos que integraban ese lugar. También en la primera mitad del siglo XVI, a expensas por el gusto del arte de la caza de aves del monarca, aparecieron diversas versiones de esta clase de textos²⁴⁰ y, un hecho histórico trascendental en el episodio protagonizado por el mismísimo emperador Carlos V, quien en 1530 cede la soberanía de la Isla de Malta a la orden de San Juan de Jerusalén a cambio de la entrega cada año de un halcón de esta región.

²⁴⁰ Por ejemplo, *El libro de acetrería y montería* de Juan Vallés (1556), *Libro de cetrería de caza de azor* de Fadrique de Zuñiga y Sotomayor (1565), si bien su impresión es tardía ya se conocía bastante este texto en la corte, *Libro de cetrería* de Luis Zapata (manuscritos de la época), por mencionar algunos. Véase José Manuel Fradejas Rueda, *Literatura de cetrería de la Edad Media y el Renacimiento español*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1998 y, del mismo autor, *Bibliotheca cinagética hispánica: bibliografía crítica de los libros de cetrería y montería hispano portugueses anteriores a 1799*, Londres, Grand and Cutler, 1991.

Este imaginario, sin duda, se trasladó a otros ámbitos escriturales y sobre todo en círculos sociales cercanos al monarca, quienes veían en este tipo de ardidés compositivos un elemento más de diversión e, incluso, ejemplar al constituir una de las piezas claves, ya no solo para entablar la comunicación entre compositor de una historia ficcional con el receptor-lector de libros de caballerías, sino que gracias a esta manera de ejecutar diversas estrategias textuales ayudaron a desarrollar el ingenio de quienes se suponía les venía por naturaleza al ver como un remedo de la corte ciertas actitudes que debían guardarse y llevarse a cabo, sobre todo hablando en términos humorísticos, ofreciendo y poniendo a sus manos una serie de materiales tan importantes para el pleno funcionamiento del sistema cortesano hispánico de Carlos V.

De esta manera, y según lo hasta aquí repasado con respecto a la configuración del caballero burlador, Feliciano de Silva recurre a tres componentes literarios, contextuales de un personaje percibido fuera de la norma hasta ese momento presente en las novelas de caballerías castellanas: 1) unas raíces tradicionales que potenciaron el arte del engaño de un personaje marginal dentro de un ambiente altamente codificado como la corte y la caballería, 2) las posibilidades que ofrecieron una serie de recursos de literatura culta en donde se buscaba resaltar el ingenio a manera de lo realizado en el ámbito cortesano mediante chistes, cuentos y la manera en cómo se debía contar un relato, lo que potenciaba una normatividad sobre el comportamiento caballeresco que se perseguía en la Edad Moderna a la cual entraba el reinado hispánico y la nueva concepción del caballero ya no solo como una herramienta bélica, sino también cortesana y 3) la moda de una actividad que traspasó las fronteras de la realidad y se adhirió como elemento esencial en una materia literaria apta para absorber acciones propias de los caballeros, pero no desde un sentido idealizado sino transformando estos y otorgándoles un nuevo sentido desde un significado propio de la caza de aves, lo que ayudó a la identificación del círculo cortesano con estas nuevas figuras ficcionales, destacando el ingenio para elaborar y salir bien librado sobre cualquier cuestión. Todo esto nos demuestra el grado de comprensión y de absorción que poseía Feliciano de Silva, quien veía en esta heterogeneidad de elementos una materia prima que ayudó a enriquecer sus novelas, ya no sólo otorgando variedad a la refuncionalización de lugares comunes del género, sino en la configuración tan detallada y dedicada a los entes que habitan en el universo ficcional de sus relatos.

4.3.1 La cetrería burlesca como generador de la chanza y el engaño

Feliciano de Silva en el proemio y dedicatoria al duque de Bejar en la *Tercera parte del Florisel de Niquea* señala una de las intenciones primordiales que persigue su texto en cuanto a lo humorístico, materia que venía forjando en las entregas amadisianas anteriores y que en esta nueva novela aparecerá constantemente convirtiéndose en un punto clave para la comprensión total del relato y, sobre todo, en la actuación que en ella tiene Fraudador de las Ardides:

Y pues para debuxar al natural este excelente retrato del valor en las obras de vuestra excelencia otro mejor pinzel o pluma que la mía era menester, quiérollo dexar para los que tienen el cargo, y poner a vuestra señoría este espejo en las manos, en que algunas faiciones de sus virtudes puede ver al natural; de donde otras personas que tiene necesidad pueden sacar la du lura de las burlas al provecho de las veras que d'esta historia se pueden sacar, pues que junto con el pasatiempo de la leer nos e perderá el tiempo, sabiendo tomar lo bueno que d'ella se puede sacar. Que fue mi intención de escrevirla para que con dulçura de las bulas aprovechen de las veras, suplico a vuestra excelencia reciba del servicio la voluntad, que es grande, para suplir lo que en la obra falta, para osarla poner en vuestro acatamiento, para que vuestra señoría, en los descansos de sus monterías y caças junto con los grandes trabajos en la gobernación de tan grandes estados, tome algún rato de recreación. E si la obra no valiere por testamento, valga por mi postrimera voluntad, que en todo es y será de vivir y morir en servicio de vuestra excelencia (“Prohemio”, 6)

Con esto Silva resalta cómo a partir del humor se puede adquirir cierto conocimiento y lo que llama más la atención es la manera en que señala cómo su novela puede suplir el placer y el divertimento que implica la caza para un caballero ahora también cortesano. Este aspecto me parece significativo, ya que las burlas del caballero burlador se configurarán bajo un modelo o un esquema cetrero, estableciéndose así una relación entre dos materias favoritas del receptor primordial de los libros de caballerías: la caza y el humor. Una estrategia narrativa que emula una vez más la realidad y la cotidianidad de la corte más de lo que pudiera pensarse para una obra de ficción.²⁴¹ Bajo

²⁴¹ En cuanto a esta manera de enseñar deleitando, Feliciano de Silva lo puso en práctica en una obra impresa un año anterior y también dedicada al Duque de Bejar, la *Segunda Celestina*. En el la ‘Carta proemial’ señala: “Muchos de los antiguos escritores escribieron, muy excelente señor, y en diversas forma, para por diversas maneras poder aprovechar a los letores. Entre los cuales autores, los cómicos y ordenadores de comedias fueron muy acetos comúnmente a todos; y a mi ver es buena manera de escribir, porque, como ya los hombres tengan el gusto tan dañado para recibir las virtudes, trae mucho aparejo traer cubierto de oro de burlas y cosas aplazibles al acíbar que todos resciben en la verdad, en las cosas de que se puede sacar provecho”, Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988, p. 105. Aún hace falta un estudio en el que se intente explicar esta continuación celestinesca a partir de lo realizado por el mirobrigense en sus novelas de caballerías, un análisis de las relaciones entre los textos nos

esta perspectiva la cetrería y el engaño constituirán la base de composición sobre la cual Fraudador de las Ardides haga de las suyas.

De ahí que puedan marcarse una serie de pasos que encaminan a la realización de la chanza, al conjunto de estas fases las llamaré ‘la morfología cetrera de la burla’ y consisten en: 1) la elaboración de un señuelo para atraer a la presa, 2) el engaño que permite el desarrollo de la chanza, 3) el resultado siempre positivo a favor del caballero burlador gracias al ingenio que demuestra en toda la armazón de la broma y 4) la amonestación verbal que hace Fraudador invitando a los burlados a que piensen si realmente los valores caballerescos que siguen les ayudan en lo pragmático que representa la cotidianidad para verse librados de todos los peligros que les aparecen en sus aventuras o es el afán por conseguir fama y honor lo que nubla su pensamiento lo que no les permite ver todo el panorama de una situación.

4.3.1.1 Construcción de señuelos para atraer a la presa

La creación de un señuelo le permite a Fraudador de las Ardides llamar la atención de sus posibles víctimas, para ello recurre a una serie de mecanismos que permitan embaucar a los caballeros para realizar una chanza.. Por ejemplo, cuando este caballero aparece por primera vez en el ciclo amadisiano en la *Tercera parte del Florisel de Niquea* se nos presenta de una manera singular, lo que despierta la curiosidad de quienes topan con él:

Tornadas Daraida e Garaya a su camino, hablando en el aventura pasada, estando Garaya muy corrida porque por causa de las faldas no avía podido alcançar al cavallero, ya que fueron salidas del alameda, en una floresta que se hazía toparon con un cavallero que por las riendas traía un palafrén de una doncella que detrás d’él venía llorando, diciendo:

—Señor cavallero, pues yo no os he hecho porqué, no séais tan desmesurado que me llevéis mi palafrén y me hagáis tornar a pie mi camino.

Y el sonriéndose como en escarnio ninguna cosa respondía, antes se dava priessa a andar, y la doncella, las faldas con las manos levantadas, con mucha fatiga e priessa los seguía, porque no se entrasse en la floresta y lo perdiessse (III, XVII, 47)

La imagen de la cual somos testigos, al igual de los caballeros disfrazados de doncellas, ya nos habla de unos valores anticaballerescos para empezar: el caballero quien

ayudaría a comprender la utilización que hace del humor en ambas tradiciones, las cuales llegan a integrarse. Por ejemplo, la cobardía de Pandulfo y la personalidad de Fraudador de las Ardides que tienen mucho de relación o como Celestina se convierte en una suerte de predicadora, aspecto que, sin duda, debió mover a risa al público, aspecto que será retomado también para la configuración del caballero burlador, entre otras estrategias propias de los libros de caballerías de Feliciano de Silva y que traslada a su continuación de *Celestina*.

monta y deja que la doncella vaya detrás de él a pie con un gesto de pesadumbre, seguramente, por el cansancio del camino. Pero esto no queda ahí, ya que al verbalizar la doncella lo ocurrido nos damos cuenta de la injusticia del caballero quien por puro placer la somete. Estos dos elementos iniciales rompen con los principios de la caballería como las dos doncellas que fungen como testigos advertirán más adelante en el episodio. Para rematar la escena el caballero sonrío de placer y de burla al ver de tal manera a la doncella que viene detrás de él. Estamos, entonces, ante una imagen que llamaría la atención de los caballeros, en primer lugar, por lo llamativo de la situación y, en segundo lugar, porque ni tardos ni perezosos querrán remediar tal injusticia.

Esta primera escena de lo que vendrá a continuación es importante debido al peso narrativo que contiene para el desarrollo de la broma, además de que funcionará como el primer señuelo, haciendo que otros personajes se interesen por lo que ocurre. Hasta aquí lo espectacular juega un papel esencial para el desarrollo inicial de la chanza, ya que Feliciano de Silva consciente de las posibilidades que ofrecen elementos propios del teatro, a manera de didascalia implícita, nos detalla cómo aparece el caballero en escena y la manera en cómo trae consigo a la dama, además de que será con el diálogo de la doncella que se nos informe sobre lo que está ocurriendo al señalarnos la inexistencia de algún argumento razonable para que éste abuse de ella de tal manera. Por último, se resalta el gesto del caballero, el cual ya delata el placer y el gozo con el cual satisface su deseo por ver sometida a la doncella.

Si bien en el ejemplo anterior el señuelo que utiliza Feliciano de Silva para llamar la atención de los personajes que serán burlados, o al menos como sucede en este caso solo fungirán de testigos de la chanza,²⁴² se configura a partir de la espectacularidad realizada

²⁴² El personaje burlado y que será despojado de su montura es un caballero que se acerca al lugar interesado por saber cuál es la razón de que la doncella siga al caballero de esa manera. Fraudador de las Ardidés le explica que al no poder obtener el amor de una dama que había rescatado de un castillo había decidido no volver dar amor a ninguna mujer, incluso había jurado hacerles cualquier mal. El caballero viendo el comportamiento erróneo del burlador lo incita a defender esa promesa por medio de las armas. Fraudador ni tarde ni perezoso se ajusta a la situación y pidiendo que la justa sea mediante un enfrentamiento a espadas aprovecha la distracción de su oponente quien baja del caballo y en ese preciso instante lo toma y se lo lleva lejos:

“—Aguardad un poco, dixo el cavallero, que quiero atar el palafrén a vuestro caballo para que ambos queden por precio del que venciere.

Y como esto dixo, llegándose al cavallo del cavallero de la floresta, con la una mano le travó de las cabeçadas y con la otra del palafrén que tenía y desenfrenándolos, sueltos por el campo dando grandes saltos van. Y apartándose ya quanto afuera dixo:

por Fraudador de las Ardides, el cual no ha pronunciado palabra alguna. Pero habrá otras ocasiones en que este elemento se una al diálogo que entabla con las víctimas de sus burlas y fechorías. Por ejemplo, en el tan mencionado episodio LVI y LVII en donde realiza una jugarreta a un par de caballeros ancianos para quitarles sus monturas haciéndoles creer la existencia de una agua mágica de una fuente la cual puede convertirlos otra vez en mancebos:

Pues ya que la siesta era caída, estando en su solaz queriendo aparejar para tornar a su camino, del través d'él a la alameda llega adonde ellos estavan un cavallero armado. Él venía encima de un rocín muy lasso cubierto de sudor, e tano que apenas parecía tenerlo; con él venían otros dos hombres a pie; e como llegó él los saludó y ellos a él e dixo:

—Mis buenos señores, más alegría hallo aquí que yo traigo.

—Pues apeaos de vuestro cavallo —dixo una de las donzellas— y hazerle heis honra, que bien la ha menester, y rescebirla heis vós de alegraros bailando aquí con nós.

—Mayor la recibirá —dixo él— si estos dos señores ancianos quissiessen tenerme compañía para llegar conmigo cerca de aquí a cierto caso en que tengo necessida de su consejo. Y tan cerca en que antes que se haga tarde para caminar podrán tornar.

—Esso haremos nós de grado —dixieron ellos—, porque nos semejáis buen hombre y tan poco trabajo se aventura, pues dezís que tan presto será nuestra vuelta (III, LVI, 166)

No insistiré en este momento en los avisos de la chanza que se perciben en el discurso de Fraudador, sólo en la manera en que se presenta delante de los caballeros ancianos y las doncellas. El señuelo en este caso, además de la forma en que entra en escena este caballero desconocido, se refuerza con lo pronunciado hasta ese momento por él, ya que al informar que su semblante se debe a una cuita amorosa y debe resolver inmediatamente, se gana los favores de los caballeros ancianos, además, por si esto fuera poco, decide para capturar más el ánimo de este par de ancianos lisonjear su supuesto buen seso. Estamos ante uno de los móviles preferidos por Fraudador de las Ardides y que le sirven de un maravilloso señuelo: los valores de los caballeros (lo amoroso y lo bélico, principalmente), lo que beneficiará para burlar a distintos personajes como a este par de caballeros de edad avanzada.

A este par de ejemplos habría que añadir el consentido, a mi parecer, de Feliciano de Silva quien ubica a Fraudador de las Ardides vestido con una armadura, excepto el

—Cavallero, pues tan servidor sois de dueñas y doncellas, por el cargo en el que sois y vos son bien es que toméis parte del trabajo de la doncella en ayudalle a tomar su palafren, y ella tome también parte de vuestro trabajo en ayudaros a tomar el cavallo; e no ayáis enojo de mí, pues os dexo avisado para que nseáis tan sandío dexando la silla para hazer batalla antes que la silla os dexe [...] Cómo esto dixo, base al galope de su cavallo por aquel llano adelante, de que no pudieron dexar de reír Garaya e Daraida” (III, XVII, 49).

yelmo, debajo de un árbol tomando la sombra, lo que ya nos habla de su carácter de cazador debido a la paciencia y sigilo con la cual aguarda a sus presas para agarrarlas:

Y fue que ya os contamos cómo el Cavallero del fénix y el Cavallero del Letrero salieron de la corte, despedidos de la reina Sidonia, y así determinaron de andar por la ínsula para provar las aventuras para ganar prez y honra. Y a la sazón que os dezimos acaesció que yendo por una hermosa floresta, aviéndose sus escuderos gran pieça quedado atrás porque vían que ellos holgaban de hablar solos, debaxo de un árbol vieron un cavallero todo armado salvo la cabeça, la cual sobre su yelmo tenía, echado de espaldas, y un cavallo muy lasso por la rienda tenía y él estava por gozar la sombra. Y como ellos lo vieron y llegaron cerca dél (III, LXXVI, 234-235)

También se presenta ante caballeros instándolo a que lo sigan, pues su bondad es tan grande que les ayudará a resolver cuestiones de vital importancia, asunto que ya nos habla de la apelación ya no sólo a lo material caballeresco (honra y honor mediante la conquista de una aventura), sino a lo intrínseco de cada personaje, lo que al final nos advierte que este caballero burlador es capaz de leer a sus víctimas de tal manera que puede atacarlos por su lado flojo; por ejemplo, cuando topa con unos caballeros espías quienes investigan cual sería el mejor lugar para realizar una emboscada a sus enemigos, Fraudador aprovechándose de esto, y gracias a su ingenio, decide utilizar esta información a su favor para propiciar la burla mediante la utilización de esto como un señuelo:

Y fue así que veinte corredores de a cavallo que delante iban, dos d'ellos se adelantaron gran pieça, los cuales toparon un cavallero que venía hazía ellos, y, saludándolos y ellos a él, le preguntaron dónde era su camino. Él respondió que, como supo de la venida de los reyes, que se venía a juntar con ellos, porque desamava a la reina y a todas sus cosas.
—A los dioses merced —dixeron ellos—y conviénenos saber los passos para guardarnos de los engaños y celadas y dar aviso a los que vienen detrás.
—No soy d'esta tierra —dixo él—, mas hela tanto paseado que toda la sé. E si en aglún passo peudea ver celada donde con poco peligro pueden fazer mucho daño es aquí adelante, a la halda de un roquedo que aquí se haze y es algo agra la subida por esta parte, y de la otra parte ha de estar la gente si está en celada. Y si está, podríamos les hazer un buen ardid, porque yo metería a la gente por otra parte, que no lo sintiesen hasta que diesen sobre ello (III, CXXVIII, 390)

El señuelo va más allá hasta lo presentado antes de este ejemplo, pues Fraudador echa mano del interés que tienen estos caballeros por tratar de sorprender al enemigo, el caballero burlador a sabiendas de lo que esto representa para este tipo de caballeros y la actividad que desarrollan, por ello insiste en utilizar como artimaña resaltar las ganancias bélicas que resultaría de hacerle caso, lo que a la larga produce un manejo a su antojo de lo que ocurre para poder robar sus caballos. Lo curioso de este caso es cómo el burlador guía a

su presa a partir de un supuesto y legítimo interés que consiste en ayudar a los caballeros en la tarea que realizan, apelando a su estado de ánimo.

Pero existe otro tipo de señuelo que nos habla de la complejidad y de los alcances que este personaje demuestra en la novela, ya que simulará o contará con unos personajes comparsas que ayudarán, mediante la creación de una farsa, a organizar distintas burlas y desposeer de sus monturas a varios caballeros. Por ejemplo, cuando Fraudador finge estar lastimado para captar la atención de su víctima:

E siguiendo, viéndolo ellos, a una decendida de un valle vio un cavallero caído de su cavallo, y él un pie tenía metido en el estribo, y las riendas en la mano: que , como vio a don Roguel, començó a dar bozes, diciendo:

—Ay, señor cavallero, por cortesía socorred, no me arrastre este cavallo, y ruégoos no lleguéis con una pieça, no se espante el vuestro!

Don Rogel movido a lástima del cavallero se apeó en un punto de su cavallo y fue corriendo a socorrerle (III, CLXIII, 483-484)

El fingimiento que realiza Fraudador de las Ardides sirve para despertar la curiosidad del caballero, apelando sobre todo a su estado anímico al mostrarse dañado por la caída que ha sufrido con el caballo. Pero la cosa no para ahí y la familia del burlador, como buena compañía teatral, ayuda a este tipo de señuelos. Uno de ellos es emprendido por la propia madre del caballero:

Y fablando en estoy en otras cosas, a vezes con enojo y a vezes riendo, ya que casi anocheçía el rocín los puso cabe un castillo que en un hondo valle se hazí ay ante la puerta d'él hallaron una dueña assaz vieja con otras seis doncellas con ella que la frescura e aires de la tarde estavan tomando [...] la dueña les dixo que callasen y saludándolas les preguntó que a dó era su camino. Daraida saludándola le dixo:

—Mi buena señora , en busca de un cavallero venimos para rogalle que nos haga gracia de tres caballos que nos trae, dexándonos este mal rocín.

La dueña la miró el cavallo de Daraida e riéndose le dixo:

—No me semeja sandío el cavallero en hazer tal trueco. E porque me semejáis bien, si vós me asseguráis de no hazer mal cavallero, yo's pondré con él y pugnare de deshazer el agravio (III, LVII, 169-170)

La dueña, en primer lugar, ha servido de señuelo y se muestra despreocupada al tomar el sereno del día que comienza a anochecer, lo que ya nos prepara para una jugarreta del caballero y, en segundo lugar, el pacto que realiza con Daraida nos advierte sobre los tintes burlescos que tomará el episodio, ya que esta dueña es la madre del caballero

burlador quien ha decidido ayudarlo para la chanza que sigue: encerrar a los caballeros como una suerte de pájaros que han sido presa de los ardides del cazador.²⁴³

Por su parte, la ayuda de sus hermanas resulta esencial para elaborar una broma de tipo erótico-sexual, cuyas presas serán esos mismo caballeros ancianos que hemos nombrado líneas arriba y de los cuales ahondaré más adelante, pero para los fines de este apartado sólo comentaré que las doncellas percibiendo las debilidades de este par de caballeros aprovechan todo el erotismo que está en sus manos para fungir como señuelo de la más pesada broma que pudieron realizar. Después de encontrarse en el camino Galtazira y compañía con Fraudador y un par de doncellas, y ponerse de acuerdo para acompañarse mutuamente a un castillo cercano que conocía el burlador para ofrecer descanso a éstos se lee:

Y con esto, diziéndole ellos que holgaban con su compañía y él agradeciéndoselo e diziéndoles que esse día irían con él a albergar la noche en un castillo suyo, fueron su camino. Y Galtazira consolando al cavallero, que muy graciosa y sabia doncella era, Moncano y Barbarán una pieça atrás se quedaron con las doncellas, muy pagados d'ellas, requiriéndolas que les diesen su amor (III, LXXVII, 238)

O cuando en la *Cuarta parta del Florisel de Niquea* una de las hermanas de Fraudadro intercepta a Rogel de Grecia y a don Brianges pidiéndoles ayuda para reparar el daño que un caballero cerca de ahí ha realizado al maltratar a su hermano, quien no es otro que Fraudador, quien finge estar lastimado como consecuencia de haber recibido traición de otro caballero. Lo importante de este señuelo es como se apela al valor caballeresco, el cual salta de inmediato en la actitud de los caballeros por resolver extrañas aventuras:

—Señores cavalleros, si en alguno de vos ay tanta bondad como apostura, venga conmigo a dar me derecho de un mal cavallero que a tuerto, y por traición, un hermano mio tiene casi muerto.

Don Brianges movido a piedad de la doncella, dixo a don Rogel que quedasse él con las infantas, y que el iría con la doncella (IV, I, I, fol 3r.)

Incluso, Fraudador, como buen director de escena será ayudado por otros caballeros quienes utilizan un aparato espectacular y teatral: como el vestirse de dueña y fingir ser la tía de una de sus hermana que se encuentra en necesidad. Este estratagema, creo, es el más

²⁴³ Al final del episodio Daraida y compañía escapan de la prisión en la cual los tenía Fraudador quien al verlos desde lo alto del castillo se nos señala la relación de parentesco con la dueña: “Y ellos miraron e vieron la dueña vieja ya Fraudador su fijo asomados con toda la más compañía por entre las almenas” (III, LVII, 172).

elaborado por Fraudador ya que utilizará como señuelo a dos personajes: primero a su hermana quien intercepta a Garaya pidiéndole ayuda para resolver un problema que se ha presentado con una supuesta tía:

—Para que la una d'ellas diesse derecho, dixo la donzella, a una dueña tía nuestra cierto agravio que rescibe, de quien nós no podemos dezir hasta que ella lo diga a quien la ha de desgraviar (III, CVIII, 334)

Conduciéndola a una tienda en donde supuestamente aguarda su tía, en la segunda parte del señuelo, hacen entrar a Garaya y la toman varios caballeros por sorpresa aprisionándola y atándola para que Fraudador pueda cobrar justicia ante un incidente que tuvo con ella episodios anteriores, pero sobre todo para robar su montura:

Y hablando en esto y en otras cosas llegaron a un prado donde dos tiendas estaban puestas, y la una de las doncellas se adelantó una pieça, diziendo ir a dezir a tu tía como venía. Y cuando Garaya llegó a la puerta de una de las tiendas halló, que le dixo:

—Señora, apeaos, que ya mi tía sabe de vuestra venida.

Garaya se apeó y dos hombres le tomaron el cavallo, y en la tienda entra, donde halló muchas personas de hombres y mujeres a la luz de dos velas que en la tienda estaban. Y en una silla estava una dueña vieja vestida de negro, con tocas largas e muy blancas. Como Garaya entró, ella se levanta diziendo:

—Mi buena señora, quiero abraçaros para cumplir lo que tantos días ha que desseo.

Y con estose va a abraçar con Garaya. E como la abraçó no con fuerça de dueña mas de cavallero, como lo era, dixo:

—Salid, hijo, y vengadme de cavallero que con tanta honestidad me abraça (III, CVIII, 334)

El señuelo ha resultado y Garaya ya es presa de Fraudador quien ha montado todo este teatro con la finalidad de robar el caballo a la doncella-guerrera y vengar una afrenta anterior de la cual ha sido presa al escapar de su castillo.

Como hemos podido apreciar con estos ejemplos las burlas perpetradas por este caballero utilizan como punto de partida un señuelo que se presenta de diversas maneras, pero siempre apelando a los valores caballerescos del género: la ayuda a una doncella en peligro, el interés por resolver alguna aventura, es decir, Fraudador de las Ardides conoce tan bien el universo caballeresco que es capaz de armar sus tretas a partir de apelar al ánimo caballeresco de los protagonistas quienes pierden la visión de las cosas, en un inicio, lo que ayudará a potenciar la burla de la cual serán presas o testigos. Así como en el arte de la cetrería es esencial llamar la atención del animal a cazar, Fraudador como remedo de un buen cazador hace lo posible por atraer a los caballeros de quienes sólo quiere sus caballos y, en algunas ocasiones, un poco más. El señuelo, entonces, ideado por este caballero

burlador simboliza una figura en donde la aventura caballeresca funge como un alimento que atrae a las aves para ser capturadas persuadiendo su supuesto buen conocimiento a través de la seducción que representa convertirse en el mejor caballero del mundo al resolver los más peligrosos y diversos problemas con la idea de restaurar el orden, la cual estará, gracias a Fraudador, muy lejos de lo que se piensa que es realmente.

4.3.1.2 El engaño para la burla

En cuanto al segundo paso de la morfología cetrera de la burla, el engaño que permite el desarrollo de la chanza, nos da buena cuenta de los alcances que permite realizar una simulación de algo que parece verdadero, con lo cual en cierta medida no se romperá con los códigos caballerescos que imperan en el género de guardar en todo momento lo que representa la caballería. Por ejemplo, durante la treta que Fraudador les juega al Cavallero del Fénix y al Cavallero del Letrero, quien les toma el pelo haciéndoles creer mediante la verdad que probarán una de las más curiosas y extrañas aventuras. Durante el camino, pues insiste en guiarlos les comenta en que consiste ésta:

Y con esto el cavallero tomó su cavallo y metiólos por la floresta, dexando el camino. Y a poca pieça que assí fueron, preguntándole ellos qué tal fuesse la aventura, vieron una casa que en mitad de un prado estava, cercada de espessas matas y una puerta pequeña tenía y encima muy alta una ventana.²⁴⁴ Y como la vieron el cavallero les dixo:

—Ves allí, señores cavalleros, donde avéis de probar el aventura; que es que subiendo aquella cuadra donde está aquella ventana sabréis el corazón de todos los qu fuerdes en compañía hasta la corte.

—Por cierto, dixo Artaxerxes, si assí es nunca vi más hermosa aventura.

—Pues sabé que es assí, dixo el cavallero, y cedeo veréis ser verdad lo que os digo.

Y con esto llegaron a la torrezilla. El Cavallero les dixo que se apeasen, que él tendría los caballos en tanto que ellos subían, porque él ya muchas vezes lo avía probado. Y con esto muy desseosos de saber aquel secreto se apean y al cavallero por las riendas dan sus caballos. Y ellos entran en la torre que yerma estava y por una escalera de husillo subeiron a la cuadra de la ventana. Y como ellos subieron e sintió que estavan en suso se apeó de su cavallo y la puerta de la torre cerró con un cerrojo por defuera; y presto sube en uno delos caballos de los cavalleros y el otro tomó de rienda y dándoles bozes de Ayuso, ellos, que mirándose estavan suso en la cuadra como atónitos, pareciéndoles que no sabína más que antes que allí estuviesen a la finiestra se asomaron y el cavallero les dixo:

—Señores cavalleros, ¿sabíes ya lo que lo os dixé que sabríades?

Entonces dixo don Florarlán, viéndolo en su cavallo:

—Lo que sabemos nosé, pero querría saber lo que vós avéis sabdio para dexar vuestro cavallo y subir en el mío.

²⁴⁴ Será recurrente que las casas, castillos o los lugares en los cuales elabora las bromas Fraudador exista una ventana por la cual el personaje burlado pueda asomarse, una suerte de jaula que sigue siendo remedo del arte de cetrería en donde se coloca al ave que acaba de ser cazada.

—Ahora lo sabréis, dixo él, lo uno y lo otro, y para uqe nos quexéis de mí, de que no os dixe verdad en todo, sabed, ya que estáis allá subidos como conviene para saberlo, que el pensamiento vuestro y de vuestro compañero era de provar esta aventura y el mío de cerraros esta puerta subidos allá y llevar vuestros caballos, que me semejaron buenos. No diréis ahora que no os dixe verdad, pues subidos allá vuestro pensamiento y el mío avéis sabido.

Ellos muy corridos viendo la burla le dixeron:

—Señor cavallero, ¿esso hazéislo por ser gracioso, para burlar con nosotros, o para hazerlo así como dezís?

—Para ambas cosas lo hago, dixo él, porque me precio tanto de las gracias como de los ardidés (III, LXXVI, 235)

El engaño gira entorno a la palabra y a lo recreado por Fraudador que seduce a los caballeros por probarse en la aventura. Pero hay que fijarnos en cada uno los elementos que entran en juego en esta burla para darnos cuenta de los alcances burlescos que un lugar común como una ordalía adquiere nuevas connotaciones. Primero, Fraudador rompe con el paradigma de quien guía a este tipo de aventuras, ya que regularmente esto sería realizado por alguna doncella que se encontrarían los caballeros durante su camino, la cual contaría sobre una aventura maravillosa y de la cual pocos se han probado y ninguno ha podido salir airoso de ella. Esta ruptura continua al momento de señalarnos el lugar en el cual se desarrolla dicha ordalía, lo que no puede provocar otra cosa más que risa, pues hemos salido de esos ambientes magníficos llenos de magia, en donde los palacios son descritos de una manera detallada y se nos cuenta la historia que originó la prueba; en nuestro caso todo ello se resuelve de manera sucinta, y lo que más llama la atención es que el espacio en el cual se encuentra dicha aventura es una simple casa, al parecer vieja, por el crecido follaje que está a su alrededor. Además, como remate, la puerta que permite el acceso es pequeña, lo que sugiere que los caballeros que entraran por ella tendrán que agacharse o al menos librarla de una manera poco elegante como corresponde a un caballero, y la única luz que ilumina ese lugar es una ventana. Estamos, entonces, ante una inversión de la aventura maravillosa que demostrará a los verdaderos caballeros distinguiéndose por su valor y por el ardimiento con el que enfrentan las batallas más crueles.

Pero, ante todo y a pesar de este paisaje fuera de lo común, los caballeros no advierten la trampa en la cual serán puestos, al contrario su ímpetu por resolver la prueba les impide escuchar cómo Fraudador les comenta que no entrará pues el ya se ha probado varias veces en ella, cosa impensable dentro de la narrativa caballeresca, ya que las pruebas estaban destinadas a caballeros ejemplares y su resolución solo se da una vez. El ambiente

que se crea a los receptores nos advierte sobre la falta de decoro de los caballeros y el ingenio con el cual Fraudador ha impuesto las directrices sobre las cuales se está construyendo ante nuestros ojos la chanza.

Otro detalle que nos advierte como lectores de esta burla y de la cual los personajes hacen caso omiso es la descripción de la torre que con un tono un poco despectivo nos advierte sobre sus dimensiones. El colmo de los males aparece cuando los caballeros confiados de la supuesta veracidad con la cual Fraudador ha expresado cada uno de los detalles en los que consiste la aventura son encerrados como aves de presa en la casa, una suerte de jaula, y son despojados de manera ingeniosa de sus caballos. El trasfondo de este engaño subsiste en la palabra, ya que las expresiones verbales como gestuales del burlador ayudan a que caigan en sus trampas este par de caballeros, los cuales, a decir verdad, también colaboran de manera excelsa al no percatarse de los detalles que van rodeando el entrar a esa casa vieja y, se atenúa cuando tienen que subir por la escalera. Sobre esto, creo, resulta altamente cómico la partitura corporal que los caballeros desarrollan, ya no sólo han tenido que venir a menos en su talle al entrar por la puerta pequeña, sino que suben por una escalera que se encuentra en el desagüe de la casa vieja, lo que va despertando más la hilaridad del episodio pues no hay nada más burlesco hasta este momento que un par de caballeros quienes intentan probarse y ver una aventura subiendo por el pasillo de los desechos a un lugar en donde no existe nada más que una ventana.

Ya arriba, los caballeros, asomados por la ventana ven como Fraudador se ha montado en el caballo de uno y les hace saber que todo lo que ha ocurrido no ha tenido ninguna falta en la verdad de la primera proposición que les hizo, con lo cual vemos los alcances del ingenio que posee este caballero. Pues al verse increpado por los dos caballeros éste les explica, de una manera gentil y amable, como no los ha engañado, al contrario al encontrarse en la ventana les demuestra que su conocimiento sobre las cosas se ha acrecentado gracias a la aventura, pues les había prometido que podían ver desde ese lugar el verdadero corazón de algunos integrantes de la corte. Esto me parece significativo pues estamos ante la primera declaración que hace de sí mismo Fraudador como un ente de entretenimiento cortesano, lo que, sin duda, en la época debió causar furor por cada uno de los pasos que elabora para conseguir hacer sus tretas. Además, les advierte a los caballeros, que lo de llevarse y robar sus caballos no altera la verdad de lo que se ha planteado hasta

ahí, pues esa era su intención desde el principio, con lo cual pueden ver el móvil y la premisa de acción de este caballero.

Los burlados sin creer lo que han visto y han vivido admiran su ingenio a pesar de verse engañados, pues como bien ha dicho Fraudador, en ningún momento estuvieron atentos con lo que les había planteado al encontrarlos en la floresta, con lo cual podemos hablar de una especie de enajenación caballeresca por las aventuras. Estamos ante el manejo de una verdad disimulada que tanto apreciaban los cortesanos de la época, incluso, el mismo caballero burlador se define como alguien que tiene gracia, pero no por ello deja de hacer embustes, es más gracias a lo primero las burlas que realiza pasan inadvertidas al jugar con la verdad. Esto nos avisa ya del poder que comienza tener la palabra de un personaje, por ejemplo, para poder recrear con toda una carga verosímil, de recrear ficciones dentro de la ficción, lo que permitirá burlar y aderezar con su propia visión de mundo las chanzas de las cuales son presas otras criaturas.

Otro caso de este tipo ocurre cuando Fraudador se encuentra con Daraida quien busca a unos caballeros que han hecho una desazón a una doncella. El burlador al preguntarle sobre la causa retiene lo que importa y le puede servir para realizar el embuste, si bien aquí no hay un robo de caballo, si podríamos hablar de esta broma como una suerte de castigo por la supuesta soberbia, según Fraudador, con la que Daraida se expresa de la caballería:

—Señor cavallero, ¿para qué buscáis esos cavalleros que dezís?

—Para dar derecho d'ellos a esta donzella, dixo Daraida, pues guardalle recibí la orden de caballería.

—Con tan buena intención, dixo el cavallero, tuerto sería no encaminaros a que guardéis todo derecho.

Y con esto, ya que cerca del río llegavan, por la orilla abaxo los desvía una pieça e dixo:

—Ora entrad señor, señor cavallero, que por aí es el vado e tornaréis a tomar el camino donde lo dexaste por la otra parte; y quedad a Dios, que yo me voy a tomar el mío, que noes razón de dexallo.

—Con él vayáis, dixo Daraida.

Y con esto el cavallero se vuelve y ellas comiençan a entrar. Y como entraron hasta obra de veinte passo el cavallo e palafrén atollaron, de suerte que ni a adelante no los pudieron mover. Y como assí se vieron, Daraida con mucha congoxa dio bozes al cavallero llamando, el cual tornó e dixo:

—¿Qué es esso, señor cavallero?

—Es, dixo Daraida, que estamos en un ciénago que hemos hallado, que no podemos ir atrás ni adelante.

—¿Y de esso os maravilláis, dixo el cavallero, que para dar derecho recibiste la orden de caballería?

—Si dixes, dixo Daraida.

—Pues si para dar derecho la rescibiste, dixo él, no menos razón ay que la guardéis con esse lodo que con la razón que la queréis guardar en dar derecho a la donzella (III, LXXXIX, 280)

Estamos ante un juego verbal, Fraudador como buen cortesano ha prendido en su memoria la última información significativa con la cual puede realizar la broma: la investidura como caballero de Daraida, lo que nos denota el ingenio que posee al utilizar este recurso para conformar la chanza. Pero antes de continuar tenemos que resaltar la actitud con la cual aparece este caballero disfrazado de sármata, ya que no será la primera vez que otros personajes lo visualicen y lo denominen como caballero. Esto es un elemento importante en cuanto a la configuración gestual que presenta este personaje a lo largo de la novela, al menos durante su periplo en el cual se halla con otra identidad, pues nos avisa de cómo cada uno de sus movimientos corporales, así como los gestos responden más a un parámetro masculino y caballeresco que femenino a pesar de ser una guerrera. A pesar de la belleza con la que cuenta este caballero y que le permite tomar unas vestimentas femeninas existen actitudes que lo delatan en la mirada de otros entes de ficción, Por ejemplo, en el mencionado capítulo 56 en donde Fraudador finge ser un amante apurado en busca de salvaguardar a su dama Daraida delata su naturaleza masculina cuando al apenas escuchar las cuitas en las que está metido el caballero burlador se inquieta y señala la posibilidad de acompañarlo para resolver dicho problema:

—¿Ay necesidad que yo vaya allá?, dixo Daraida.

Él la mira [Fraudador] e maravillado de su apostura, cuidando ser caballero, le dixo:

—Señor cavallero, Dios os lo agradezca. Mi necesidad es más de consejo que armas. Y para esto bastan estos cavalleros para dar assiento entre mí y una dueña sobre cierta diferencia que tenemos para que me dé una donzella hija suya con quien soy desposado que no me quiere dar, traéme sandío de su amor porque la quiero mucho [iii, lvi, 166]

Aquí una prueba con la cual Daraida da muestras de su verdadera naturaleza, de ahí que la actuación de este personaje, por momentos, sin que tenga la necesidad de realizar alguna broma o verse inmiscuida en una situación cómica a detalle resulte burlesca ante los ojos de los lectores y de los oyentes, así como del propio Fraudador, en este caso.

Por otra parte, al observar el caballero burlador la actitud y la verbalización que ha hecho Daraida sobre la caballería y la responsabilidad que adquiere quien es investido con ella decide jugarle una broma a partir de lo pronunciado: para dar derecho a las personas indefensas, en este caso la donzella. Argumento que utilizará Fraudador a quien le piden

ayuda para encontrar un camino más accesible que le permita a Daraida y a la doncella dar con los caballeros lo más rápido posible. Ni tarde ni perezoso el burlador decide llevarla por un sendero lodoso por el cual no existe salida. La chanza ocurre cuando Daraida dándose cuenta le grita al caballero en señal de auxilio, éste demostrando el ingenio que posee le comenta que si bien la caballería es para dar derecho a los necesitados, en este caso podría utilizarla para salvarse del lodo y con ello también salvaguardar a la doncella, pues no existe otra salida más que seguir caminando derecho a pesar de que ya tienen hundido medio cuerpo. Este tipo de lección será un rasgo particular de Fraudador, quien con este tipo de situaciones en las que lleva al extremo al personajes intenta sacudir su supuesta realidad caballescica que no permite dejarlos ver más allá de sus narices, ya que se encuentra embebidos por la realización de aventuras que les permita tener más fama y honra.

Por mencionar otro ejemplo de esta modalidad de la morfología cetrera burlesca podemos detenernos en el episodio en el que Fraudador a partir de la personalidad y el oficio de unos caballeros realiza una burla quitándoles sus caballos. Nos encontramos con que el caballero burlador cruza en su camino con unos caballeros cuya función consiste en ser corredores y vigías, es decir, una suerte de espías guerreros. Al saber esto Fraudador decide comentarles sobre una posición estrategia excepción en la cual pueden hacer lo que quieran con sus enemigos. Para ello, recurre a la ayuda de dos caballeros que regularmente lo acompañan y que se encuentran en todo momento de pie hasta que se realiza el robo de las monturas. Al enseñarles el lugar, una suerte de monte, el burlador propone que los caballeros de a pie suban para averiguar si en realidad es idóneo para los fines bélicos. Stos corredores se ven increpados al verse denostados con esta sugerencia y deciden subir por su propia cuenta:

—Mejor es, dixerón ellos, que nós, que somos en ello diestros, subamos; y porque la subida es agra quedad vós aquí con vuestros hombres y nuestros caballos (III, CXXVIII, 390)

De nuevo acudimos al engaño perpetrado por este caballero que a sabiendas de la capacidad y al observar la actitud de estos caballeros sabía que no dejarían que sus hombres subiesen, lo que permite que se hagan de sus monturas. Como se ha podido resaltar en estos ejemplos el ingenio de Fraudador de las Ardides se pone a prueba al momento de elaborar el engaño y la burla, ya que se fija meticulosamente en los valores caballescicos

que le pueden servir para urdir su robo, además la mayoría de los engaños realizado tiene como base la verdad con lo cual la actitud burlesca no hace más que provocar risa en sus presas, quienes deciden alabar la capacidad de urdir bromas por parte de este personaje. Hasta aquí, entonces, tenemos dos vertientes para la elaboración del engaño: 1) la burla a partir de la verdad y 2) a partir de lo pronunciado por el otro y por su personalidad se lleva al extremo la chanza, dando pie con ello a episodios humorísticos de altos bríos.

4.3.1.3 La victoria del caballero engañador

El tercer paso que se puede rastrear a partir de las burlas consiste en el botín que adquiere el caballero gracias a sus chanzas, en este punto no ahondaré tan sólo resaltaré algunos de los resultados positivos y las expresiones que se utilizan en el texto.²⁴⁵ Por ejemplo, después de haber burlado a Amadís y a todos los mejores caballeros de su linajeal hacerlo entrar a su castillo para resguardarlos de la noche, pidiéndoles solo una condición que caballos y armas los dejen a un lado de la puerta, pues como tiene un aviso de que su castillo puede ser asediado preferiría que no vieran su próximo botín:

Y con esto se tiró, y ellos dexaron los yelmos y las espadas en la peña que él dixo y llegáronse a la puerta de la barrera, donde abierta por un cavallero entraron dentro [...] ellos apeando aquellas señoras, por las manos las metieron por el postigo al patio del castillo, y como uvieron entrado, todos los cavalleros que al postivo estaban quedándose de parte de fuera cerraron la puerta con un fuerte cerrojo con su llave y, poniendo mano a las espadas, fueron para los hombres que tenían los caballos y palafrenes, diziendoles que los dexassen, y ellos con temor dexándolos huyeron, y los hombres del castillo que con estaban los tomaron y subieron con ellos (III, CLI, 456)

O incluso es capaz de hacer el robo con la finalidad de juntar su yegua con un caballo, lo que implica la búsqueda de un botín particular:

—Es, dixo Fraudador, que yo os puse conmigo, que soy el que buscáis, y vos me avéis satisfecho a mi voluntad con darme vuestro caballo, el cuan o menos enamorado está de mi yegua que yo d'él, que es harta señal para que no me dexará y para que os dexa a vós, aviendo cumplido vuestra palabra. E ya de placer de mi compañía, por ir sandío d eamor de tal doncella anda saltando ý, enarmonada la cola y las crines, regocijándose con relinchos, con gozo de dexar vuestra compañía y tomar la mía.

Y assí era verdad, que el caballo andava en torno a la yegua de tal suerte (III, CXXXVIII, 292)

²⁴⁵ Sólo en dos ocasiones será reprendido: la primera mediante una lapidación que lo deja lleno de moretones y la segunda al verse cazado por dos escuderos quienes lo atan, lo desnudan y lo golpean a pesar de que el mismísimo Amadís que se divierte con sus bromas les prohíbe hacerle daño.

El lado pragmático del burlador se aprecia de inmediato pues decide no dejar de lado esta característica vital en ningún momento, de ahí que su actitud frente al mundo idealizado de la caballería representada por esos caballeros que son su presa sea una lucha constante por derrocar a lo que el supone una actitud torpe y con la cual no deberían contar los verdaderos caballeros andantes.

4.3.1.4 La amonestación verbal del caballero engañador

Lo anterior adquiere sentido en el último punto de esta morfología de la burla, la amonestación verbal que hace Fraudador invitando a los burlados a que piensen si realmente los valores caballerescos que siguen les ayudan en lo pragmático que representa la cotidianidad para verse librados de todos los peligros que les aparecen en sus aventuras o es el afán por conseguir fama y honor lo que nubla su pensamiento no permitiendo ver todo el panorama de una situación. Se convertirá, este personaje, en una suerte de predicador, incluso así es señalado en el texto y asume ese papel durante sus apariciones en la *Cuarta parte del Florisel de Niquea*, pero para lo que aquí importa solo bastarán algunos ejemplos en los que señala la incapacidad operativa de la caballería en la cotidianidad. Por ejemplo, en el episodio que roba las monturas de los caballeros corredores les llama la atención por su actuar de la siguiente manera:

—Pues señores caballeros, escuchad, dixo él, escuchad. Y lo que avéis de escuchar es que estando e la celada no la veis, viendo mis hombres en vuestros caballos, los cuales cayendo en la celada los avéis perdido. Porque para corredores, a lo menos si no corrierdes quedaréis corrido de la burla que yo os he fecho, y más de quedar a pie e sin caballos. Y pues os dixere que sabríades más como escuchas que como corredores si me escuchardes, escuchad, que os quiero dar un consejo, y tomaldo, pues que dizen que del enemigo el primero se ha de tomar. Y es que os abaxéis poco a poco, ya que tenéis descubierta la celada, y avisaéis a los que dexáis atrás para que no sean tan necios como fuiste y avéis sido en fiar vuestros caballos de quien no conocéis, estando en tierra de enemigos (III, CXXVIII, 391)

Como una suerte de figura de autoridad al demostrar cómo ha sido capaz de engañarlos, Fraudador de las Ardides representa el papel de predicador, dando consejos sobre cómo deben actuar los personajes en diversas situaciones. En la cita anterior, resalta el descuido de quienes se suponen cuidan a los reyes y dan informes de lo que pasa alrededor del castillo o de una fortaleza durante la guerra, acción que ha sido echada abajo por el burlador, de ahí que sienta la necesidad de advertir las deficiencias de lo que se supone debían realizar.

Otro ejemplo de esto aparece en el primer libro de la cuarta parte del *Florisel de Niquea*, novela en la que *Fraudador* representa un papel un poco más serio en cuanto a las reprimendas y regaños que hace a los caballeros con sus acciones, incluso, recurre a autoridades para resaltar esto, aspecto que ridiculiza, caricaturiza aún más a nuestro personaje. Aludiendo al pasaje bíblico del buen samaritano equipara la burla echa a Brianges con dicha fábula:

—Digo lo, dixo él, porque si fariseo fuerades, no supierades tampoco, quedexarades la silla de vuestro caballo para caminar a la sombra d'él.

Y en esto la doncella tenía mucha risa.

Don Brianges conociendo la burla, dixo:

—Para Sancta María tan falso y mal cavallero como vos no he visto.

—Para Sancta María, dixo él, no por que es mas avisado que vos, mas se lo he para con vos y con otros sandíos. Y pues que como samaritano herrastes, acertad como fariseo a pedricarnos de encima d'esse tocon, que nos moveréis a lo que os movistes con nos (IV, I, fol. 2 v.)

O cuando en el capítulo 20 del segundo libro de esta misma entrega, y a manera de sermón, en el cual señala los vicios que cometen los caballeros y las doncellas dentro de los libros de caballerías castellanos, estamos, ante lo que creo, es un juego metaficcional del género:²⁴⁶

—¿Pues pareceos, dixo *Fraudador*, que avéis recebido poco buen gusto los que estáis aí con el fructo de mis palabras? Y para que más la recibáis, estad atentos, que os quiero un rato predicar el engaño de los cavalleros y doncellas andantes, y daros he algunos ardides de aviso para con los míos (IV, II, XX, 372)

Tan sólo destacaré los puntos más importantes desde la perspectiva de este trabajo. Por ejemplo llama la atención que *Fraudador* como asume su función de personaje de ruptura: “Mas pues tan poco entendéis, escuchad, que el tema es que yo nunca lo dexaré de mis ardides, ni vosotros de las sandeces de caminar”; este aspecto es de considerar, ya que, por un lado, acepta la responsabilidad de causar chanzas a los demás personajes que se encuentra en los caminos, así como las doncellas y demás caballeros en busca de aventuras no dejarán de realizar un continuo viaje y, por otro lado, nos deja entrever la materia de su sermón el cual tratará de puntualizar como el sí tiene un sentido de ser y hacer como

²⁴⁶ Este episodio ha sido estudiado por Sales Dasí, “Feliciano de Silva como precursor cervantino: el sermón de *Fraudador*”, *Voz y Letra*, XIV, 2 (2003), pp. 99-114, quien destaca la crítica que hace el personaje a la manera cervantina, observando el lado serio del discurso, aunque es bastante iluminador este trabajo, creo, deja de lado la principal intención de este capítulo: lo humorístico.

personaje de constante cambió, en comparación con los monótonos, para él, caballeros y doncellas, quienes no aprovechan todas sus virtudes para su beneficio. El discurso, como se resalta desde el inicio, consiste en la aceptación que se debería hacer de él dentro del mundo caballeresco ficcional, así como se aceptan, las que para él son locuras de los principales protagonistas. Esto se aprecia cuando continúa su discurso:

¿Qué cosa es ver un cavallero andante caminar con el resistero del sol, no teniendo casa ni choza donde reclinar su cabeza, y en nombre de aventuras buscar las desventuras, muerto de hambre, sin tener con que comprallo, especialmente en invierno aforrado para el frío de un escudo y una lanza en las manos, con más calor para buscar el fuego que busca las aventuras? [...] Y si le preguntáis dónde va, dize que a deshazar fuerzas, llevando más razón para deshacer las suyas que las agenas, porque ya sabéis que la caridad á de salir de nosotros mismos [...] el dios del Amor a la vuestra como cuervos o camaleones os sostiene del aire, boceizando de habre y suspirando de pena, cantando con amores y llorando de dolores, tan pobres de dineros cuantos ricos de presunciones y pensamientos, pues ninguno, del más principal al más pobre, y del más mozo al más anciano, del más flaco al más valiente, que de vosotros no ay que no piense en virtud del estado de su valor suplir la falta d'él [...] Y con tal cuidado camináis con tal descuido en mi cuidado que al primer encuentro conmigo perdéis estribos y sillas y aun caballos, al segundo y al tercero, descuidados y avisados, también os quedad sin ellos (IV, II, XX, 373)

Fraudador no entiende como los representantes de la caballería, quien se supone deben ser ejemplares, no atienden las cosas inmediatas y se preocupan por cosas inasibles. Este largo sermón nos deja ver, de forma paródica y burlesca, como la preocupación dentro del género de los libros de caballerías al momento de configurar la imagen del caballero, no responde a cosas reales, ya dentro de la misma ficción, es decir, Fraudador, como buen personaje de ruptura, es capaz de observar como un caballero vestido de sármata no puede realizar un buen papel, pues su ambición de aventura es tal que los gestos y las actitudes lo delatan inmediatamente. Aquí debemos tener en cuenta esta capacidad intelectual del personaje, ya que será el único que se atreva a señalar como el tema amoroso en los entes de ficción de este universo no ser respetan ya estamentos, eso lo hemos visto en apartados anteriores, en donde el ser más bajo, tomemos como ejemplo un enano, es capaz de sentir amor por una doncella, cuando esto estaba destinado solo a los caballeros. Me parece que desde esta postura Fraudador en su sermón hace mofa de la misma escritura de Feliciano de Silva, quien ha diversificado los cauces novelescos del género, pero que inclusive él debe guardar cierto decoro en cuanto a la figura del caballero. La falta de aceptabilidad de Fraudador debido a las burlas que realiza en esta cuarta parte del Florisel, ya nos indican como el género comienza a moverse por otros derroteros, en donde la ficción y lo

inverosímil, inclusive, de lo verosímil del género se comienza a perder por este afán de entretener.

Creo, el inicio del sermón de Fraudador apela a dos conceptos básicos para ubicarnos dentro del sentido que toman sus palabras: por un lado, no debemos olvidar que este personaje de ruptura comprende y tiene la facilidad, gracias a la pluma de Feliciano de Silva, de atacar lo que le parece falla en los valores de la caballería, no desde una perspectiva idealizada sino funcional dentro de la misma realidad de la novela, y, por otro lado, las burlas y los encuentros con los caballeros, lo que me parece más curioso de esta cita, caben dentro de esa realidad humana que desea transmitir el mirobrigense en esta última entrega del ciclo.

En cuanto a las doncellas Fraudador dice:

¿Pues qué os diremos, en la segunda, de las señoras doncellas en esta vida estrecha de salvación y ancha de perdición de venir a mí, más espesas que piedras a tablado, donde todos mis avisos de una vez a otra no entran más en vosotros y en ellas que agua en lienzo encerado, sino que en ser recatadas y en demasiado aviso tienen una ventaja a vosotros cavalleros? [...] Es, para Sancta María, de camino andar de asiento y de invierno de verano, en vejez con mocedad y en fealdad con presumir hermosas, y, finalmente, en cordura con locura y aun sin cura [...] Y tanto que no sé determinar qué les passa o más traspasa con los fríos, eladas, nieblas y nieves y granizos, el gran aire o el aire del donaire en el desgaire o el más ire (IV, II, XX, 374)

Al igual que hace con los caballeros, Fraudador está desconcertado por la actitud de las doncellas quienes no guardan el decoro de quien son. Este señalamiento podría referirse a aquellas protagonistas que han aparecido a lo largo de las continuaciones de Feliciano de Silva, las que ha decidido no dejar en segundo término y hacerlas rivalizar con las proezas guerreras de los caballeros, de ahí esa falta de concordancia entre estado y movilidad, entre fealdad y hermosura, entre tiempos y espacios que señala Fraudador cuando trata del repertorio femenino del cual ha sido testigo. No debemos olvidar, que de manera chistosa y amena este burlador no respeta género en cuanto a los burlados, por tanto, la mujer para este personaje es aún más desconcertante que el caballero, ya que no sabe si es por gracia de su linaje, por el donaire con el que cuentan o por algún aire que de algún lado las superflua que toman actitudes evasivas, burlescas y de otro tipo de comportamiento como se supone debería guardar una doncella de estamento alto. De nuevo, como en el caso anterior, debemos recordar que estamos en el cierre del ciclo y se siente un Feliciano de Silva capaz de dar un repaso de todas sus criaturas, y de las configuraciones experimentales

para su composición, las cuales no responden a un solo patrón o modelo, sino que se distinguen por su heterogeneidad. Razón por la cual Fraudador no ha podido hasta el momento hacerlas cambiar de opinión y siguen comportándose según ellas entienden y en base a su carácter.

El final del sermón retoma la idea de cazador y se retrata así mismo, aspecto que ya nos habla de una reflexión autoficcional singular para este tipo de literatura, pero siempre desde un halo de predicación, en el que sigue incitando a las doncellas a que se cuiden de recorrer los caminos pues no faltaran peligros, incluso poniéndose como uno de ellos:

Procurad, procurad en mal hora de no caminar tan sin propósito, andando las señoras doncellas con los caballeros a la flor del angarilla, por los caminos atravesando haciendo ressayos, hechas golondrinas donde no faltan esmerejones que las lleven en las manos, o Fraudador en las uñas, repelándoles la pluma hechas almendros, llenas de flores de bocadillos, para de tales flores sacar el fruto de mi gloria, al cual pleaga a Dios llevaros. Amén y si he sido prolixo, perdonad, que yo os certifico que más lo ha ya parecido a las señoras doncellas en el tiempo de bolvelles sus garnachas (IV, II, XX, 374-375)

Hasta aquí este último punto de la morfología cetrera de la burla, la cual nos demuestra que el fin que persigue Fraudador con sus bromas es dejar una enseñanza en los caballeros que son sus víctimas. Este conjunto de ejemplos nos muestran como Feliciano de Silva adecua a las modas cortesanas el humor que presenta sus los libros de caballerías, uan especie de semejanza que representa el gusto por que tiene por la caza el duque de Béjar a quien la obra está dedicada, quien, sin duda, seguramente pudo percibir con mayor claridad lo que se ha intentado resaltar en este apartado de esta investigación; pero que, a mi parecer, resulta esencial para poder comprender la creación de este personaje como un rapaz y a sus víctimas como las presas de las cuales obtendrá un beneficio material, regularmente el principal símbolo de la caballería: el caballo, el cual resulta ser una suerte de piel caballescaca si continuamos con este remedo de la cetrería.

4.3.2 Fraudador de las Ardides: engañador multifacético

Hasta aquí hemos visto cómo se configura la broma en un nivel mayor siguiendo una serie de pasos que ayudan para la construcción de la chanza que se persigue con el robo de las monturas de los caballeros y de las doncellas, además de las reprimendas que Fraudador realiza a quienes no comparten su visión de mundo. Pero, ¿qué pasa si profundizamos un poco y observamos aquellos detalles que hemos dejado en el apartado anterior?, me refiero

al apoyo gestual y verbal que Fraudador realiza para hacer aún más creíble una situación simulada. Con lo que llevamos hasta este momento no podemos desechar la idea de que este caballero es un gran actor con grandes dotes histriónicas.

Por ejemplo, es capaz de llorar para mover el ánimo de su víctima propiciando que la burla sea creíble; esto ocurre cuando explica y muestra desesperación al intentar resolver una cuita amorosa:

—Por es no quedará, dixo Daraida. Cabalgad en el mío, que assaz bien os podrá llevar.

El cavallero saltándole las lágrimas le dixo:

—Dios os dé solaz en pago del que avéis dado a mi tristeza (III, LVI, 166)

O cuando se encuentra con Galtazira y los dos caballeros ancianos y los guía a su castillo simulando que tiene una pena de amor, lo cual despierta en ellos un sentimiento de compañerismo ante la pena que pasa al no concretar su amor, lo que derivará en la burla:

—Ahora os he lástima, dixo Moncano, pues de amor sois maltrecho.

—Soy tan maltrecho, dixo él, que como cosa sandía ando fuera de mí. Y el mayor remedio que tengo es tomar conversación para que mea parte de los pensamientos que tanto me fatigan (III, LXXVII, 238)

Lo que nos sugiere un caballero flaco, débil, amarillo como se ha advertido con otros personajes que sufren el mal de hereos, eso nos demuestra la efectividad actoral de este burlador. Una realización actoral que llama más la atención es cuando finge ser un mago de libros de caballerías, esto en el episodio en el cual aprisiona a Garaya, pero al carecer de una naturaleza maravillosa elabora una escenografía simulando ser una ordalía, de nuevo estamos en los excesos de la burla del mirobrigense ante los lugares comunes del género:

Y porque no quedéis sola os quiero dexar una imagen en que contempléis en nombre de vuestra hermana Daraida, a quien yo amo del amor que a vós tengo, y las penas que pos ru amor he pasado el que yo con vós tengo os lo dirá. Y como esto dixo un escudo con la imagen de Diana enfrente de Garaya puso colgado y con dos velas a los lados d'él e dixo:

—Garaya, ai quedarás hasta aquel tiempo que con la doblada prisión a la tuya dé libertad deshaziendo mis artes, las cuaels no perderan la fuerza de sus ataduras hasta que por agena mano serán deshechas. Y con tales condiciones se sostendrá esta aventura en gloria mía y pena tuya (III, CVII, 337)

Lo que acabamos de leer no es otra cosa sino la burla de todos aquellos episodios en los que los magos utilizando sus artes elaboran una ordalía la cual solo podrá ser resuelta por el caballero elegido. Ante esto Fraudador no hace otra cosa más que utilizar su ingenio para hacer reír al público con sus ocurrencias, incluso podemos decir que hace la función de

director de escena al transformar la tienda en una suerte de castillo en donde se guarda una gran prueba todo mediante una escenografía hecha en el momento y por la palabra al pronunciar la profecía que ayudará a la liberación de Garaya.

El gran histrionismo de este personaje no para ahí, pues con tal de conseguir su objetivo: las monturas de los caballeros, es capaz de cambiar de ropa y de fingir otra identidad para volver a encontrarse con el personaje que acaba de burlar:

Mas tanto, sabed que Fraudador llegado a un castillo dexó los caballos y tomó una yegua y mudó las sobreseñales por no ser conocido y tornó muy disimuladamente por donde avía venido (III, CXXVIII, 392)

Esta cita nos muestra la gran capacidad camaleónica del caballero, pues no conforme con ya haber tomado varias monturas regresa para seguir adquiriendo más caballos, pero con otra identidad, lo cual ayuda a que no lo reconozcan. Aunque varias de las veces será reconocido cuando la burla ya está muy avanzada y será debido a la forma en que expresa sus donaires. Pero sus dotes de artista no quedan solo en el ambiente teatral de fingir personalidades o de asumir con todo rigor una serie de códigos propios de la caballería para hacer creíble cada uno de los sentimientos que debe transmitir mediante un fingimiento. Fraudador de las Ardidés es músico y poeta, faceta que le ayudará a dar remata a las burlas realizadas. Por ejemplo, cuando roba las armas y los caballos de la comitiva que se encuentra junto a Amadís, Fraudador deja un escrito clavado en una vela, en estaba escrito lo que sigue:

Buen señor emperador
rey Amadís si sentides,
aviso os Fraudador
que en tierra de sus ardidés
que no andéis sin adalidades,
porque os tiene grande amor.
E si os ceváis de donaires
que le hiciste decir,
que d'ellos y de los aires
cenaréis con sus desgaires
e sin colchones dormir (III, CLI, 457)

O cuando encierran a en una jaula a Daraida y a los dos caballeros ancianos no ve mejor manera de remate de la burla que tocar y cantar:

Y desde una pieza assí anduvieron, callando la flauta ellos comenzaron a cantar un canta que assí dezi: Cavallero de persona que no queréis ser piaza, tened la jaula por maza e servinos eis de moza. Y como esto dixieron, dieron una gran grita de placer (III, LVII, 172)

Estos dos rasgos de este caballero nos hablan de lo lúdico y festivo de su personalidad. La necesidad de diversificar sus burlas lo conducen a actuar de diversas maneras para ganar la confianza y el ánimo de sus víctimas, no debemos olvidar que sus chanzas responden al ambiente cortesano de la época de ahí la heterogeneidad de sus facetas como burlador. Además siempre está rodeado de personas que buscan divertirse a través del otro. La idea del *faceto* no está tan lejana en la configuración de este caballero, ya que sabe contar cuentos, los cuales son creíbles para sus presas lo que ayuda a que caigan en sus trampas, hace un consciente uso de la gestualidad para afirmar o mover el ánimo de los demás, incluso Amadís, el padre de toda esta genealogía disfruta de sus bromas y de su donaire, lo que destaca el sentido y significado de este personaje en el universo literario del ciclo amadisano. A la par de esto la música, el baile y sus versos acompañaran el ambiente que intente crear a pesar de ser un ladrón de caballos, pero este cuatrero en lugar de ser despreciado es valorado por el ingenio que demuestra en todo momento por la finalidad de salir bien librado de sus fechorías.

4.4.3 Palabra y gesto: 'puesta en escena' de una caballería burlesca

La palabra y el gesto con dos aspectos fundamentales para que la burla se realice de manera efectiva. Por un lado, tenemos dos víctimas del caballero burlador y de su familia, en específico sus hermanas, otros personajes de ruptura: los caballeros ancianos, quienes dan fe de un mundo al revés, de una parodia de los valores caballerescos al representar una inversión de sentido y de significado; por otro lado, nos permiten visualizar las escenas a partir del sustrato cetrero con el cual se elaboran los episodios, un aparato gestual que, sin duda, ayudó al público a reír a sus anchas.

Los caballeros ancianos representan una inversión de los valores caballerescos, pues en lugar de simbolizar el conocimiento y la sabiduría, Moncano y Barbarán a la menor provocación querrán reverdecer sus años mozos, sobre todo en el plano erótico y sexual. Esto ocurre cuando seducidos por las hermanas de Fraudador, las instan a tener relaciones con ellos. Estas doncellas, en una primera instancia, dudan de las capacidades amorosas anímicas y sexuales de este par de caballeros, pero es tal su insistencia que aceptan, lo que no saben estos ancianos es que les preparan una burla extraordinaria, la cual valdrá la honra

de éstos. Los instan a que por la noche, como remedo de los caballeros jóvenes, suban por el castillo con unas cuerdas que ellas les lanzarán para poder visitar sus cuartos y así cumplir con sus deseos, los cuales se verán frustrados como se verá a continuación. Pero vayamos por partes, Moncano y Barbarán, al finalizar la cena comienzan a delirar debido al ímpetu sexual que de pronto aparece en ellos:

E diéronles de cenar muy cumplidamente y las dos doncellas servían a la mesa. Y después que ovieron cenado diéronle lechos en que durmiesen. Y Moncano y Barbarán muy ledos, aguardando que todos estuviesen asesegados para ir a su concierto Barbarán dixo:

—Estoy perdido de amores d'estas doncellas, que allende de su gracia y hermosura me semejan sabias en estremo.

—¿En qué os semeja esso?, dixo Moncano, que a lo menosno lo ha sido en otorgarnos su amor siendo tan niñas y nós tan viejos

—Dexemos ora esso, dixo Barbarán, y notad qué disimulación tuvieron esta noche a la cena, que ni tan solamente nos miraron.

—Vós dezís bien, dixo Moncano, que assí han de ser mujeres, que aquello arguye mas amor y desemboltura en lo secreto disimulada con aquella honestidad en lo público

(III, LXXVII, 239)

Los caballeros ancianos se enamoran, no de doncellas, sino de mujeres que desarrollan las actividades de servicio, ya que ellas son quienes preparan la mesa y sirven la comida para la cena. Estamos ante un mundo al revés en donde la correspondencia entre uno y otro (ancianos/doncellas) estamento no es claro: los caballeros olvidan lo que representa la caballería y prefieren anteponer sus deseos sexuales, mientras que las doncellas preparan la chanza para este para, como ya se nos había nombrado en el texto, de papagayos. El deseo los nubla y comienzan a ver gestos corteses y amorosos donde no existen, ya que como se nos ha indicado las doncellas en ningún momento ven a los caballeros, gesto que interpretan erróneamente como amoroso, ya que lo único que hacían es estar pendientes de sus actividades cotidianas. El amor, o el mal de hereos, en este caso, nublan la razón de este par de ancianos.

Al momento de poner en acción el plan se nos señala la manera en que salen los ancianos de sus cuartos, aspecto de alta risibilidad: “y a la sazón que dezimos, con mucha risa de ver los viejos tan aliviados, los vieron salir en calzas y en jubón con solas sus espadas”, esto ya nos avisa sobre el grado de comicidad que se desarrollará en el episodio. Cuando se preparaban para subir mediante unas cuerdas que habían lanzado las supuestas doncellas ocurrió algo inesperado y es que los ancianos quedaron a mitad de la torre

colgados. Ante esto acudió a ese lugar Fraudador de las Ardides quien burlándose de ellos les señalo, como si fueran aves de presa:

Que yo como buen montero cazador así acostumbro a colgar ante mi puerta las pieles de lo que cazo, las unas llenas de paja y las otras de aire como fincáis, y os dexaré para que templéis el calor de los amores (III, LXXVII, 240)

Como si fuera un premio Fraudador presume a sus presas colgándolas del castillo con la ayuda de sus hermanas y las pone a la par del monstruo que traen consigo para llevarlo a la corte como un regalo. Estepreciado tesoro nos muestra la manera en que el sustrato cetrero aparece en esta novela y la importancia que le confiere Feliciano de Silva para configuración de este personaje. El castigo de estos ancianos es la exhibición por querer actuar como jóvenes, además no sólo eso, sino que su estamento ha quedado en entre dicho igual que su honra al pertenecer un nivel más alto que el de las doncellas con las cuales querían tener diversión.

Pero si nos situamos en este lenguaje o al menos en la alusión constante de la cetrería podemos imaginar gestos y desplazamientos que caracterizan a los personajes, es decir, cuando Fraudador les dice a los burlados: “E sino quisierdes servir de aves de campo, serviréis de río, y tan de río que yo me río”, este tipo de frases ya nos avisan sobre los alcances semánticos que se intenta alcanzar y el significado que se proyecta en el receptor. Por ejemplo, cuando le juega una burla a Rogel de Grecia, Fraudador le indica con quien está tratando:

—Pues no entendéis, dixo él, no debéis de saber la condición del ave que os tiene preso, y apara que lo sepáis, avéis de saber que ay un ave que se llama caudón, y ésta maliciosamente se cuelga del pie y con chirriados junta las otras aves y como las tien cerca, que viene por socorrerle le trava con sus uñas de la que más cerca halla y cévase en ella, como tal suerte quisiera yo cevarme en vuestro caballo sino huyera y me dexara la pluma en las manos, que tal me parecéis vós a mí, pues tan liviano fuiste en socorrerme, pues que avéis cumplido lo que me prometistes, que es dexarme satisfecho a mi voluntad (III, CLXIII, 484)

Fraudador se compara con una ave cazadora en este episodio, sobre todo ilustra la manera en la que puedo engañar al caballero, ya que se fingió herido bajo su caballo para que éste le ayude y al apenas bajarse su caballo Fraudador se levantó para robarle el suyo. De ahí que esta comparación sea una suerte de visualización cetrera de lo ocurrido.

En el segundo libro de la cuarta parte del Florisel Fraudador asume este rol y enuncia un largo discurso equiparando a otros personajes con distintos tipos de aves, lo que

ya nos avisa sobre la capacidad y gracia con la que cuenta, además de que es aceptado en la corte y todos lo escuchan con atención. Todo comienza con la comparación que Fraudador hace de Agesilao con un ave: “semejame quel girifaltazo, que nos llevara en las uñas la paloma, si la caudal águila el no cayera” (IV, II, XLII, fol. 88v.), nos habla de la forma de pelear de este caballero quien en un episodio anterior había combatido contra unos jayanes. La metáfora es ingeniosa pues los gigantes son rebajados a palomas, mientras que el caballero es presentado como un águila. A la doncella que ha salvado el caballero la nombra garza, animal recurrente para identificar a las damas en los *Floriseles*.

Pero cuando empieza a contar sus aventuras en la corte, en este mismo episodio, Fraudador se visualiza como un halcón, mientras que sus presas como garzas y girifaltes, lo que más llama la atención es que en toda esta relación que hace el caballero burlador sobre Agesilao como águila, sobre todo pensando en el ámbito bélico, que señala la temeridad del caballero de no esperar a más caballeros para combatirse, incluso, juega de nuevo con el discurso cetrero señalando: “no soy cazador nada temerario, y, por tanto, me semejo mejor consejo: llamar a mas cazadores para socorrer a tantos halcones, unos trabados y otros con presas, que no atreverme yo solo darme mano con tantas cosas” [iv, ii, xlii, fol 89r.].

De nuevo, la caracterización de los caballeros como aves resulta significativa por los alcances que esto pudo tener en los receptores. La palabra y el apoyo del gesto con esto avisos del lengua de cetrería resultaría gratificante para el público, pero sobre todo ayudaría a la visualización de cada una de las acciones de los personajes que se ven involucrados en los episodios de tipo burlescos.

Fraudador de las Ardidés aún sigue guardando sorpresas, ya que un personaje tan complejo como éste no se puede dejar al olvido en cuanto a su investigación. Desde distintas perspectivas para su configuración el principal rol de este burlador es divertir dentro de la narración y, creo también, enseñar al público a realizar bromas sin denostar al otro, aprender a decir donaires con ingenio y gracia, pero sobre todo, y por el ambiente que se respiraba en la época, a adaptar una ficción cortesana como las caballerías a una moda igualmente cortesana y de entretenimiento como lo es la cetrería.

Hasta aquí el repaso y análisis de los personajes de ruptura, creación original y fruto de la imaginación de Feliciano de Silva. El enano, el pastor, el caballero engañador innovan y dan un halo de frescura no sólo a las novelas de caballerías del mirobrigense, sino a todo

el género, ya que provocará una serie de imitaciones por parte de otros escritores, quienes vieron en estas figuras amplias posibilidades de diversificar los derroteros ficcionales del universo caballeresco. Pero, y lo que me parece muy significativo, mediante estos entes de ficción y la funcionalidad que cada uno de ellos tiene para la narración se hace hincapié en la forma en que la realidad influye la ficción, pues buena parte de su carácter se basa en lo que pasa en la realidad. El aparato cortesano se reviste de ficción como en el caso de Fraudador de las Ardidés para proyectar nuevas modas que deberían ser parte esencial de quienes conforman ese círculo de poder cercano al monarca, pues será el ingenio por hacer pasar buenos momentos a los demás uno de los principales ejes fundacionales para el caballero-cortesano. Por tanto, Feliciano de Silva, quien es acusado de romper con cierta verosimilitud en algunas aventuras protagonizadas por los caballeros sabe incrustar elementos propios de la cotidianidad para entablar un diálogo directo con su público lector y escucha, buscando con esto cierta identificación y, por qué no decirlo, cierto didactismo en cuanto a la enseñanza de cómo hacer reír, sonreír y entablar una broma al otro sin denigrar en ningún momento su personalidad e individualidad.

Los personajes de ruptura no sólo son capaces de realizar o fabricar situaciones fuera de lo común como el caballero engañador, sino que, gracias a su semejanza con los estamentos altos a modo de imitación paródica, se puede apreciar una caricaturización de los valores caballerescos. Buscando es la imagen perfecta y de la que supo aprovecharse Feliciano de Silva para crear un repertorio de personajes que llevan al límite su naturaleza con tal de hacerse pasar como supuestos cortesanos. La parodia del mal de hereos y toda la sintomatología que presenta este enano a lo largo de su aparición en las continuaciones amadisianas dieron pie para la creación de Ximiaca, quien se hace pasar por una doncella a pesar de sus carencias físicas y anímicas para ello, incluso viste como tal, lo que provoca como se ha dicho en esta investigación que Florisel la llegue a confundir con una dueña. Otro de estos personajes, el pastor Darinel, mostrará otro lado del neoplatonismo idealizante de la época. Anunciándose como el espejo de su amada provoca la risa de quien lo escucha, ya no sólo cantar y llorar por Silvia, sino autoproclamarse ella misma, estamos ante una versión burda y paródica del enamoramiento que padecen los caballeros. Una suerte de extremismo sentimental que lleva al límite la misma concepción que los autores poseían sobre el tema. El último integrante de esta compañía de sabandijas, el gigante

enano, Mordaqueo, quien simula en su primera aparición en el ciclo compararse como uno de los enemigos principales de los caballeros, pero que demuestra la cobardía de su dual personalidad. Estos dos últimos personajes forman una pareja que divierte a los caballeros y las damas como aquellas personas de entretenimiento que hicieron de las suyas dentro de la corte de Carlos V.

Un rasgo importante es la importancia de la partitura gestual de estos seres para mover a la risa a otros personajes, efecto similar provocado en el receptor, los lectores y los oyentes. Los rasgos espectaculares ejecutados por los personajes de ruptura ayudaran al desenvolvimiento humorístico y a la comicidad de los episodios, lo que llama la atención de personajes secundarios que a la larga en el relato se convierten en una pieza esencial para el desarrollo de la materia humorística.

CONCLUSIONES

En esta investigación se dio cuenta de los mecanismos narrativos que utilizó Feliciano de Silva para dar a la acción de sus relatos un carácter fresco y ágil al momento de su lectura, sobre todo en cuanto a su disposición temporal, dejando de lado la tópica función del narrador para dar paso a que los personajes se encargen de cada una de las acciones de un episodio. La actualización dramática, la espectacularidad y la teatralidad, elementos que ayudan a la formación de un espacio dramático y escénico en la prosa, dan cuenta de la capacidad de Feliciano de Silva por haber incorporado a la novela de caballerías componentes propios del teatro que ayudaron para recrear en la imaginación de lectores y oyentes cada uno de los pormenores de la narración, como si éstos pasaran delante de ellos. La ‘actuación’ de los ‘personajes de ruptura’ (enanos, pastor y el caballero engañador) y su partitura espectacular (caracterización, gestos y movimientos) dan cuenta de los nuevos cauces ficcionales que experimenta nuestro autor para llevar al límite el relato de caballerías, siendo el humor la principal materia narrativa. De esta manera la parodia, y la burla son los artífices ideales para, mediante estos mecanismos compositivos, hacer una teatralización del relato, ya que las bromas y los chistes verbales (donaire) buscan causar un efecto cómico inmediato, de ahí la necesidad por mostrar lo sucedido en un ‘presente ficcional’.

De ahí surge la importancia por resaltar el contexto literario e histórico en el cual se inscribe Feliciano de Silva como escritor de novelas de caballerías, aspecto poco destacado por la crítica y el cual nos podría ayudar a comprender ese supuesto, según algunos, estilo discursivo incomprensible sobre cuestiones amorosas. La universidad de Salamanca y la producción dramática de la época son en parte responsables del ímpetu experimentador de Silva, pues será en esa ciudad en donde se realicen los primeros laboratorios literarios transgresores: la novela sentimental, la germinación dramática con Juan del Encina a la cabeza, el teatro universitario, la *Celestina*, por nombrar algunas de las obras que marcarían varias pautas en el estilo de nuestro autor. Además, hay que recordar que Ciudad Rodrigo era en ese momento una ciudad caballeresca por esencia, lo que sumado al linaje al cual pertenecía, y del que se debe su primer acercamiento a la crónica debido al puesto de su padre ante los Reyes Católicos nos permite hablar de varios elementos que ayudaron a su formación como creador de ficciones y de enriquecer ese ingenio que utilizaba para

reproducir en su obra lo que pasaba a su alrededor con un halo de imaginación. Sin olvidar que formaba parte de la corte de Carlos V y que logró escribir por encargo de las principales personas de este círculo de poder algunas de sus obras más destacadas.

El aporte de Feliciano de Silva a los libros de caballerías radica en la innovación para presentar la historia de un caballero andante, quien dejará por momentos su protagonismo para dar cabida a otras criaturas de ficción que realizan acciones que aderezan aún más el relato principal. Eso explica el antes y después que marcará nuestro autor en cuanto a la concepción del género. La reformulación de tópicos, motivos, temáticas, personajes, entre otros componentes más ponen a Feliciano de Silva como un escritor adelantado a su época siendo imitado por varios de sus contemporáneos²⁴⁷ en cuanto a la composición de materiales narrativos, en la formulación de artificios literarios y en la creación de personajes, pero siempre quedando al límite de lo que logró Silva con sus novelas. Incluso será retomado por escritores de la talla de Cervantes o dramaturgos del teatro del Siglo de Oro al ofrecer materiales óptimos para incorporar o dar buen cimiento a sus obras, lo que nos habla de la modernidad del estilo de Silva al imbricar varios géneros literarios a su alcance.

Feliciano de Silva será uno de los primeros autores en lengua española en practicar la tan mencionada novela moderna, mostrando en sus narraciones una reflexión de los propios recursos utilizados para construir el relato de caballerías y cuestionando su funcionalidad al ampliar el espectro temático y material con el cual contaban hasta la aparición de sus novelas, principalmente las cuatro partes del *Florisel de Niquea*. La creación de personajes como el caballero engañador, Fraudador de las Ardides, capaz de señalar la falta de decoro de algunos de los caballeros protagonistas del ciclo amadisiano (Florisel, Rogel, Amadís de Grecia, incluso el mismo Amadís de Gaula), quienes han dejado de lado los valores caballerescos modélicos para dar rienda suelta a su afán por conseguir varias aventuras y con ello el renombre, la fama que buscan. De ahí que sea curiosa la forma en que Silva construye a este personaje, pues será gracias a su carácter dramático que pueda resaltar la disfuncionalidad entre caballero y la institución de la caballería. Esto significa que Fraudador de las Ardides al ser un personaje marginal, ya no

²⁴⁷ Entre estos a Pedro de Luján, Jerónimo Fernández, Jerónimo de Urrea y Francisco de Enciso Zárate.

sólo por robar las monturas de los caballeros, sino por no respetar una frontera genérica es capaz de darse cuenta de la falsa identidad que simulan algunos caballeros para acercarse a la dama de la cual están enamorados, principio que, según este cuatrero, no debe romperse para no alterar el orden que representaba la caballería, al no cumplir con el principal presupuesto de dicha institución, todo esto desde una postura festiva y lúdica, en la que el donaire y la burla se hacen presente.

O como en el caso del enano Busendo, al cual Feliciano de Silva decidió llevar al extremo a este personaje tipo haciendo que se enamorará de una de las princesas más hermosas del ciclo amadisiano, Niquea, quien es capaz de cautivar con su belleza a los mismos dioses. Este aspecto ya nos avisa de la parodia carnavalesca, entendida como un mundo al revés de los presupuestos caballerescos, que encarna este enano, pues una sabandija, fea y de tamaño bajo, representa la inversión de la bella dama. En consecuencia, la sintomatología de la enfermedad de amor que padece el enano por Niquea cause risa y episodios de verdadera comicidad, siendo víctima de la burla de los demás personajes quienes se carcajean al ver los aquejamientos del supuesto enamorado. Similar efecto que provoca Darinel, pastor y rústico, capaz de entablar bellas melodías por Silvia, y de la cual, según este mismo personaje, encarna y es vivo retrato de ella, lo que generará la burla de quienes son testigos de esta declaración. Por último, como acompañantes de estos personajes viendo el éxito que generaron en el público, Feliciano de Silva incorpora a una enana con rasgos de simios, Ximiaca, pero que es capaz de declararle su amor a un caballero para obtener favores sexuales, además a lo largo del ciclo esta criatura actúa como dama en sus gestos y desplazamientos. Otro personaje extraño y ambivalente, un gigante-enano, Mordaqueo, será capaz de lidiar verbalmente, mediante donaires, Darinel para determinar si es mejor la vida en el campo o en la corte; lo sobresaliente de este personaje, es su capacidad por interpretar gestos de caballeros. Una 'compañía de sabandijas' cuya función consiste en hacer reír al receptor que lee la novela, fiel reflejo de los entes de ficción que rodean a los enanos, al pastor y al enano-gigante como testigos de las ocurrencias más disparatadas que provocan carcajadas por la inadecuación de estos seres en un espacio sistemático como la corte.

Estos aspectos habría que ponerlos en consonancia con otros títulos del género de caballerías, además de los mecanismos de teatralización espectacular que conforman el

relato para observar si varios autores recurren a Feliciano de Silva como base de sus ficciones o hacen nuevos aportes a la espacialización de la acción mediante lo expuesto en esta investigación.

Feliciano de Silva aún guarda sorpresas en sus obras para los lectores modernos. Sus novelas, a pesar de ser señaladas como pesadas y por momentos aburridas, han sido descuidadas por la crítica al no valorar los principales artífices narrativos y estilísticos. Por ejemplo, la estructura narrativa y las maneras en las que se narra el relato aún no están develadas, el estilo intrincado responde más a parámetros de una prosa latinizante, a manera de la ficción sentimental salmantina, que a un puro gusto personal de hacer complejo el discurso. La incorporación de temáticas y su exploración fresca como lo amoroso, pueden ofrecernos claves para construir una teorización del amor que se percibía en la época tanto en lo ficcional como en los modos cortesanos, ámbito al cual van dirigidas este tipo de novelas. Las descripciones de vestimentas masculinas y femeninas, adornos para las damas, la heráldica que utilizan los caballeros nos pueden aportar mucho en la reconstrucción histórica de las principales modas que se imponían en la época, una suerte de revista de novedades que nos habla de los accesorios cotidianos de una clase alta como la corte carolina, entre otras materias que aún están a la espera de lectores ávidos que nos muestren otros caminos para comprender el éxito y la difusión de las novelas de caballerías de Feliciano de Silva, con lo cual no es casual la mención que se hace en el *Quijote* de este autor al ser el principal responsable de la locura del caballero manchego.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Cortés, Narciso, "Feliciano de Silva", *Boletín de la Real Academia Española*, XX (1993), pp. 382-404.
- Antología del ciclo de Amadís de Gaula*, ed. de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Arderique*, ed. de Dorothy Molloy Carpenter, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- Baladro del sabio Merlín*, ed. facsímil y ed. de María Isabel Hernández González, Gijón, Ediciones Trea, 1999.
- Baranda Leturio, Nieves, "El *Guarino Mezquino* [1527]", *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 289-303.
- Basurto, Fernando, *Florindo*, ed. de Alberto del Río, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Beltrán, Rafael, *Tirant lo Blanc de Joanot Martorell*, Madrid, Síntesis, 2006.
- _____, "Novela de espectáculos", *Tirant lo Blanc, de Jaonot Martorell*, Madrid, Síntesis, 2006, pp. 189-200.
- _____, "Comedy and performance in *Tirant lo Blanc*", en Artur Terry (ed.), *Tirant lo Blanc: New approaches*, Nueva York, Tamesis, 1999, pp. 15-28.
- Bernal, Fernando, *Floriseo*, ed. de Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Bernis, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.
- Blecua, Alberto, "Sobre un cancionero inédito de Feliciano de Silva", *Salina*, 20 (2006), pp. 55-74.
- Bognolo, Ana, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizione Ets, 1997.
- Bouza, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Temas de Hoy, 1991.
- Bueno Serrano, Ana Carmen, "Carmela, la de las Sergas", en José Manuel Lucía Megías y Ma. Carmen Marín Pina (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 91-115.
- _____, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, 4 vols., Tesis de doctorado, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007.
- Buceta, Erasmo, "Algunas noticias referentes a la familia de Feliciano de Silva", *Revista de Filología Española*, 18 (1931), pp. 390-392.
- Brandenberger, Tobias, "Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva", *Revista de Literatura Medieval*, XV, 1 (2003), pp. 55-80.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, "Introducción a los gestos afectivos y cortesés en el *Amadís de Gaula*", Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *Amadís y sus libros: 500 años*, México, El Colegio de México, 2009, pp. 55-93.
- _____, "La iniciación caballeresca de don Quijote", *Philologia Hispanalensis*, 18, 2 (2004), pp. 21-48.
- _____, "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías castellanos: la memoria de Román Ramírez", en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y

- María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De 'Amadís' al 'Quijote'). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 27-53.
- _____, “La iniciación caballeresca en el Amadís de Gaula”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 59-79.
- _____, “La configuración literaria del ribaldo en el *Libro del Cavallero Zifar*: modelos cultos y folclóricos”, en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, pp. 426-440.
- Castiglione, Baldassare de, *El Cortesano*, ed. de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 2003.
- Cátedra, Pedro y Jesús Rodríguez Velasco, *Creación y difusión de “El Baladro del sabio Merlín” (Burgos, 1498)*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Historia del Libro, 2000.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. de Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- Coduras, Bruna, María “Un nombre propio en la literatura y en la sociedad medieval y del siglo XVI: Tristán”, *Medievalia*, 16 (2013), pp. 189-207.
- _____, *La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano*, Tesis de doctorado, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.
- Cotarelo y Mori, Emilio, “Nuevas noticias bibliográficas de Feliciano de Silva”, *Boletín de la Real Academia Española*, 13 (1926), pp. 129-139.
- Cort Daniels, Marie. *The function of humor in the Spanish Romances of Chivalry (1300-1551)*, Nueva York, Garland, 1992.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- Cravens, Sidney, P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid, Castalia, 1976.
- Cuesta Torre, María Luzdivina, “La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías”, en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 87-109.
- _____, “El rey don Tristán de Leónís el Joven (1534)”, *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 305-334.
- Checa Cremades, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe del Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.
- Chevalier, Maxime, “El arte de motejar en la corte de Carlos V”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 5 (1983), pp. 61-76
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliográfico estudio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec XVII*, Trento, Università degli Studi Trento, 2005.
- Díaz, Juan, *Lisuarte de Grecia*, guía de lectura por Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Domínguez Casas, Rafael, “Fiesta y ceremonial borgoñón en la corte de Carlos V”, en María José Redondo Cantera y María A. Zacarías (coords.), *Carlos V y las artes*.

- Promoción artística de la familia imperial*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000, pp. 13-44.
- Eisenberg, Daniel y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- Encina, Juan del, *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 2008.
- _____, *Teatro*, ed. de Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001
- Fagel, Raymond, “Un heredero entre tutores y regentes. Casa y corte de Margarita de Austria y Carlos de Luxemburgo (1506-1516)”, en José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales (coord.), *La corte de Carlos V. Primera parte Corte y Gobierno*, vol. 1, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 115-140.
- Fernández Álvarez, Manuel, *Carlos V: un hombre para Europa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- Fernández, Luis, “Feliciano de Silva y el movimiento comunero en Ciudad Rodrigo”, *Archivos Leoneses*, 62 (1977), pp. 285-357.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Claribalte*, ed. de Alberto del Río, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Fleckenstein, Josef, *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid, Siglo XXI-Real Maestranza de Caballería-Fundación Cultural de la Nobleza Española, 2004.
- Flores Arroyuelo, Francisco J., “El torneo caballeresco: De la preparación militar a la fiesta y representación teatral”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 2, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 257-278.
- Frenk, Margit, *La voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*, México; Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Funes, Lenardo, “Las variaciones del relato histórico en la Castilla del siglo xiv. El periodo post-alfonsí”, en *Estudios sobre variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*, Buenos Aires, SECRI, 2003, pp. 111-134.
- Fraduejas Rueda, José Manuel, *Literatura de cetrería de la Edad Media y el Renacimiento español*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1998.
- _____, *Bibliotheca cinegética hispánica: bibliografía crítica de los libros de cetrería y montería hispano portugueses anteriores a 1799*, Londres, Grand and Cutler, 1991.
- Garnier, François, *Le langage de l'image au Moyen Age: signification et symbolique*, Paris, Le leopard d'Oro, 1982.
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, 2 tomos, Madrid, Cátedra, 2012.
- _____, “La construcción del modelo de la crónica real”, en Inés Fernández Ordoñez (ed.), *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 133-158.
- _____, “Relaciones literarias entre las historiografía latina y las crónicas romances del siglo XIII”, en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona; PPU, 1988, pp. 305-320.
- _____, “Terminología genérica en la *Estoria de España* alfonsí”, *Revista de Literatura Medieval*, 1 (1989), pp. 53-75.
- González, Aurelio, “Confluencias narrativo teatrales en Cervantes”, en en Juan Octavio Torija (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino*

- Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, Centro de Estudios Cervantinos, Fundación Cervantina de México, Museo Iconográfico del Quijote, 2013, pp. 157-188.
- _____, “La venta como teatro. Cervantes y el *Quijote*”, en Gustavo Illades y James Iffland (ed.), *El Quijote desde América*, México, El Colegio de México –BUAP, 2006, pp. 101-117.
- Guijarro Ceballos, Javier, “La historia en los libros de caballerías la ‘nacionalización’ del *Libro segundo de don Clarían*”, en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 147-171.
- _____, “Los ‘episodios intercalados’ en el *Libro segundo de don Clarián de Landanís* (1522): una nota sobre la tradición ovidiana en la literatura caballeresca áurea”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 25 (2002), pp. 173-187.
- Hauser, Arnold, *El Manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971.
- _____, *Origen de la literatura y el arte modernos. III. Literatura y Manierismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- Hermenegildo, Alfredo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- Herrán, Emma, “Humor y libros de caballerías o el caso de tres burladores sin piedad: El caballero Encubierto, el Fraudador de los Ardidés y el Caballero Metabólico”, *El humor en todas las épocas y culturas. Actas del IX Congreso Internacional sobre el Discurso Artístico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003, pp. 1-15 [CD-Rom]
- Huerta Calvo, Javier, *El mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Barcelona, J. J. de Olañeta, 1995.
- Illades, Gustavo, *La Celestina en el taller salmantino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- La Corónica de Adramón*, 2 vols., ed. de Gunnar Anderson, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1992.
- Lida de Makiel, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Llull, Ramón, *Libro de la orden de caballería*, trad. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Alianza, 1992.
- Lucía Megías, José Manuel, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Sial, 2004
- _____, “María de Francia en los *Lais*: modos y funciones de la presencia del autor”, *Revista de Poética Medieval*, 3 (1999), pp. 107-130.
- Lucía Megías, José Manuel y Emilio José Sales Dasí, “Unas notas sobre la crueldad femenina en los libros de caballerías de Feliciano de Silva (el caso de Sidonia)”, *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp.303-323.
- _____, “La otra realidad social en los libros de caballerías. IV. De los ‘desamorados’ a los adulteros”, en Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 527-543.

- _____, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2008.
- _____, “Apéndice”, en *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2008, pp. 295-308.
- _____, “La geografía novelesca”, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2008, pp. 219-240.
- _____, “La otra realidad social en los libros de caballerías. II. Damas y doncellas lascivas”, en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Joep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de L’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante, vol. 2, 2005, pp. 1007-1021.
- _____, “La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos. I. Los enanos”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V (2002), pp. 9-23.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, 2013.
- Marín Pina, María Carmen, “Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano”, *Tirant*, 16 (2013), pp. 295-324.
- _____, “Cimientos de verdad en los primeros libros de caballerías”, *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 2011, pp. 85-100.
- _____, “La doncella andante en los libros de caballerías españoles: antecedentes y delimitación del tipo (1)”, en Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispànica de Literatura Medieval*, León, Universidad de León, vol. 2, 2007, pp. 817-825.
- _____, “Motivos y tópicos caballerescos”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, vol. 2, Barcelona, Galaxia-Gutemberg, 2004, pp. 896-938.
- _____, “Introducción”, *Primaleón*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, pp. IX-XXIII.
- _____, “Nuevos datos sobre Francisco Velázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías”, *Journal of Hispanic Philology*, 15 (1991), pp. 117-130.
- _____, “La aventura de Finea y Tarnaes como relato digresivo del *Primaleón*”, en Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (coords.), *Formas breves del relato*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 105-114.
- Martín Romero, José Julio, “Fidelidad sentimental y catarsis amorosa en el ciclo *Amadís de Gaula*”, *Revista de Literatura Medieval*, XXI (2010), pp. 155-183
- _____, “Martín Romero, José Julio, ‘Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolía en la obra de Feliciano de Silva’”, *Letras*, 59-60 (2009), pp. 251-262.
- _____, “La ‘verdad disimulada’ y el ‘juramento ambiguo’ en la literatura caballerescas”, en José Manuel Lucía Megías y Ma. Carmen Marín Pina (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 519-520.
- _____, “Estructura narrativa”, *Entre el Renacimiento y el Barroco. Pedro de la sierra y su obra*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 213-254.
- _____, “El *Ornamento de princesas*: un diálogo sobre educación femenina de Feliciano de Silva (1)”, *Tirant*, 10 (2007), s.p.
- _____, “Introducción”, *Florisel de Niquea (Cuarta parte/libro II). Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pp. 9-11.

- Massip Boet, Francesc, “El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del Renacimiento”, *Babel. Littératures Plurielles*, 25 (2012), s.p. [<http://babel.revues.org/2077>]
- Martínez Millán, José, “De la muerte del príncipe Juan al fallecimiento de Felipe el Hermoso (1497-1506)”, en José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales (coord.), *La corte de Carlos V. Primera parte Corte y Gobierno*, vol. 1, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 45-72.
- _____, “La evolución de la corte castellana durante la segunda regencia de Fernando (1507-1516)”, en José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales (coord.), *La corte de Carlos V. Primera parte Corte y Gobierno*, vol. 1, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 103-113.
- Mérida, Rafael, *Las aventuras de Tirant lo Blanch y de Tirante el Blanco por tierras hispánicas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Moral Cañete, Francisco, “El *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballeresca hispana (I)”, *Analecta Malacitana*, XXXII, 1 (2009), pp. 59-83.
- _____, “El *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballeresca hispana (II)”, *Analecta Malacitana*, XXXII, 2 (2009), pp. 433-461.
- _____, “Los libros de caballerías y la literatura cíclica. Las continuaciones de Feliciano de Silva del *Amadís de Gaula*”, *Analecta Malacitana*, XXXI, 2 (2008), pp. 565-579.
- Norton, Frederick J., *La imprenta en España 1501-1520*, ed. anotada de Julio Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.
- Orduna, Germán, *El estilo poético y narrativo del canciller Ayala*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.
- Palmerín de Olivia*, ed. de Giuseppe di Stefano, introd. de Ma. Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Páez de Ribera, Ruy, *Florisando*, guía de lectura por Ana Cristina Ramos Grados, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Pedrosa, José Manuel, “El cuento del burlador o de trickster”, en Jose Manuel Pedrosa, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2004, pp. 257-263.
- Pérez, Joseph, *Carlos V*, Barcelona, Folio, 2004.
- _____, *Isabel y Fernando. Los Reyes Católicos*, trad. de Fernando Santos Fontenla, Madrid, Nerea, 1988.
- _____, *Los comuneros*, Madrid, Historia 16, 1989.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, “Introducción”, Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 2008.
- Primaleón*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Redondo, Agustín, “Nuevas aportaciones documentales a la obra de Feliciano de Silva”, en Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña (coord.), *Homenaje al profesor Klaus Wagner: Geh hin und lerne*, tomo 2, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 799-899.
- Río Nogueras, Alberto del, “La parodia de la materia caballeresca en ámbito cortesano (a propósito de Feliciano de Silva, la comedia *Las aventuras de Grecia* y su modelo serio, el *Don Florisel de Niquea* de Montalbán)”, en Alain Begué, Carlos Mata

- Induráin y Pietro Taravacci (eds.), *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, Pamplona, EUNSA, 2013, pp. 117-126.
- _____, “La poesía en los libros de caballerías de la época del emperador (1508-1556)”, *e-Spania*, 13 (2012) [<http://e-spania.revues.org/21208>].
- _____, “Libros de caballerías y burlas cortesana. Sobre algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y del *Clarián de Landanís*”, *Letteratura caballescra tra Italia e Spagna (Da Orlando al Quijote)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 53-65.
- _____, “Las bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías”, en Begoña López Bueno (ed.), *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 91-120.
- _____, “El harpa y la chirunbela: Notas sobre en entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva”, en Christoph Stroetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, Iberoamericana-Vervuert*, Madrid-Frankfurt am Main, 2001, pp. 1087-1097.
- _____, “Semblanzas caballescra del emperador Carlos V”, en Mercedes Serrano Márques (coord.), *La imagen triunfal del emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 363-396.
- _____, “Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías”, en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, pp. 73-80.
- Rivero Rodríguez, Manuel, “De la separación a la reunión dinástica: la Corona de Aragón entre 1504 y 1516”, en José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales (coord.), *La corte de Carlos V. Primera parte Corte y Gobierno*, vol. 1, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 73-101
- Rodríguez de Montalvo, Garcí, *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.
- _____, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987.
- Rodríguez-Velasco, Jesús, “Invención y consecuencias de la caballería”, en Josef Fleckenstein, *La caballería y el mundo caballescra*, Madrid, Siglo XXI-Real Maestranza de Caballería de Ronda-Fundación Cultural de la Nobleza Española, 2004, pp. XI-LVIII.
- Ruiz Fidalgo, Lorenzo, *La imprenta en Salamanca: 1501-1600*, Madrid, Arco Libros, 1994.
- Schmidt, Jean Claude, *La raison de gestes dans l'Occident Médiéval*, París, Gallimard, 1900.
- Sales Dasí, Emilio José, “La heroica trayectoria literaria del caballero Amadís de Guala”, en José Manuel Lucía Megías y Ma. Carmen Marín Pina (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 731-754.
- _____, “La imitación en la continuaciones ortodoxas del *Amadís de Gaula*. I. Los episodios amorosos”, en Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erles, Karla Xiomara Luna Mariscal (eds.) *De la literatura caballescra al Quijote*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 395-417.

- _____, “El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: el camino hacia Cervantes”, *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 7 (2005), pp. 115-157.
- _____, “Feliciano de Silva como precursor cervantino: el sermón de Fraudador”, *Voz y Letra*, XIV, 2 (2003), pp. 99-114
- _____, “Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*”, *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 117-152.
- _____, “Introducción”, en Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, pp. IX-XXXVI.
- _____, “Feliciano de Silva, aventajado continuador de Amadis y Celestinas”, en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio (eds.), *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp.403-414.
- _____, “Ecos celestinescos en el *Lisuarte de Grecia*”, *Tirant*, (2000) [consultado en http://parnaseo.uv.es/tirant/art.sales_ecos.htm].
- _____, “Ver y mirar en los libros de caballerías”, *Thesaurus*, 1 (1999), pp. 1-32.
- _____, “Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*”, *Incipit*, XVII (1997), pp. 175-217.
- Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- _____, *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- _____, *Tercera parte del Florisel de Niquea*, ed. de Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- _____, *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988.
- Soler del Campo, Álvaro, “Las armas y el emperador”, en Consuelo Luca de Tena (coord.), Carlos V. Las armas y las letras, Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 107-122.
- Teatro medieval*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 2009.
- Tirante el Blanco*, 5 vols., ed. de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- Tristán el Joven*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Vasvari, Lousie, “Don Hurón como trickster: un arquetipo psicofolclórico”, en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, tomo 2, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 1121-1126.
- Velázquez de Castillo, Gabriel, *Clarián de Landanís (libro 1)*, ed. de Antonio Joaquín González Gonzalo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Walde Moheno, Lillian von der, “Representación retórica de la emoción (Capítulo xx, *Amadís de Gaula*)”, en Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *Amadís y sus libros: 500 años*, México, El Colegio de México, 2009, p. 95-108.
- Weber de Kurlt, Frida, “Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*”, *Revista de Literaturas Modernas*, 5 (1996), pp. 29-54.