

## INTRODUCCIÓN

Las inectivas más o menos veladas que Cervantes lanzó sobre Feliciano de Silva han repercutido negativamente en la valoración de su labor literaria<sup>1</sup>. Este desprecio, interpretado *stricto sensu* por la crítica, queda patente aún en las apreciaciones de Meléndez Pelayo quien, desdeñoso en sus reflexiones sobre el género caballeresco, aplica idénticos parámetros a su obra. La reivindicación de su tarea se produce paralelamente a la moderna atención de los estudios sobre la novela de caballerías y se ha centrado en la defensa de su capacidad imaginativa y de su estilo, *manierista* según Sainz de la Maza (1991: 283). Incluso Cravens (1976: 20) ha creído vislumbrar en Silva al «ingenio mediocre» que inspiró a Cervantes: interpreta su trabajo como la más temprana censura, desde el propio género, de la literatura caballeresca, en cuyas desmedidas e insólitas exageraciones vio el escritor un medio para burlarse de una parte de sus lectores, los de las clases sociales más elevadas de las que quedó excluido (Cravens 1976: 37)<sup>2</sup>.

De acuerdo con datos de testamentos y pleitos protagonizados por miembros de la familia Silva se sabe que Feliciano era un hombre de carácter sobrio (Cravens 1976: 36), si bien amante de las burlas y los juegos en sus libros, y muy apegado a Ciudad Rodrigo, localidad en la que nació y fue enterrado. Aunque está atestiguada su muerte el 24 de junio de 1554 (Alonso Cortés 1933: 392), la horquilla de la fecha de nacimiento no está precisada, y oscila, según la crítica, entre 1480 y 1492<sup>3</sup>. El propio Silva hace una referencia temporal imprecisa a su edad en la dedicatoria del *Amadís de Grecia* a don Diego de Mendoza cuando apunta que se siente en la obligación de continuar las hazañas del Caballero de la Ardiente Espada por «la afición que a sus padres tuve, que con no menos trabajo su corónica en mi niñez passé y corregí» (IIr), versión más acorde con un nacimiento en torno a los años noventa; es probable, no obstante, que se trate más de una referencia literaria que de un dato biográfico real y relevante<sup>4</sup>. De las informaciones disponibles, para una mejor comprensión del *Amadís de Grecia* nos centraremos en dos hechos de desigual trascendencia, pero con importantes implicaciones narrativas: su matrimonio con Gracia Fe, y sus relaciones literarias y culturales.

Cotarelo y Mori (1926) proporciona noticias a partir de las pruebas de los informantes de Felipe II para conceder el hábito de Santiago a don Fernando de Toledo y Silva, nieto del mirobrigense. Cuenta que uno de los requisitos que se le exigía al joven era presentar una genealogía sin ascendentes judíos, grave inconveniente porque corrían rumores bien fundados de que Gracia Fe, esposa de Feliciano, era judía conversa. Según algunos testimonios, era ésta hija de Hernando Caracena, quien, tras su huida a Portugal en 1492 a causa del decreto de expulsión de los Reyes Católicos, la había abandonado en casa de Catalina de Maldonado, bajo cuya tutela había sido bautizada. Esta supuesta conversión tardía propició el rechazo de los Silvas, una familia hidalga relacionada con Carlos V y muy influyente en el gobierno de Ciudad Rodrigo (Marín Pina 1991: 118), al enlace de uno de sus miembros con una mujer de dudosa limpieza de sangre. Añade Cotarelo que el deseo de Feliciano de contraer matrimonio con aquélla provocó tensiones familiares que reflejó en el *Sueño de Feliciano de Silva* (impreso anónimo en Salamanca por Juan de Junta en 1544), un romance alegórico cuyo argumento, íntegramente copiado del *Sueño del Amadís de Grecia*, presenta la ficción como un trasunto de su propia vida (Cotarelo 1926: 132). Otros testigos, «que querían favorecer al pretendiente, declararon que Gracia Fe era hija de un caballero Mendoza» (Cotarelo 1926: 133), concretamente de Diego de Mendoza, «célebre por sus amoríos hasta con las gitanas y a quien no se hacía grave ofensa en atribuirle uno más con

la mujer de un judío» (Cotarelo 1926: 138-139). Esta falsa atribución de paternidad, a cuya difusión contribuyó el propio Feliciano, justificaría la dedicatoria tan encarecida del *Amadís de Grecia* a este miembro díscolo de los Mendoza.

Poco tiempo después, Alonso Cortés (1933) ofrece detalles de su biografía extraídos de un pleito que encontró en el Archivo de la Chancillería de Valladolid. Los documentos aportados para el proceso son el testamento de Tristán de Silva y de su hijo, Feliciano de Silva. Del primero de ellos se deduce que Tristán era aficionado a la cultura: gustaba de un estilo ampuloso y rebuscado (como se observa en la hinchazón retórica de las cláusulas de su testamento, otorgado el 14 de mayo de 1496), cultivaba amistades relacionadas con los círculos literarios (según atestigua Salazar, Marineo Sículo en el lib. 25 de sus *Claros Varones* hace un elogio de su servicio a los Reyes Católicos), y tiene voluntad expresa de gastar parte de su renta en que sus hijos aprendan en Salamanca (Alonso Cortés 1933: 387). En cuanto al codicilo de Feliciano, nada se dice de su formación cultural (si bien el inventario de sus bienes incluye «vna arca llena de libros en rromanze y en latin» [Alonso Cortés 1933: 396]), aunque sí sobre su estancia en Salamanca por motivos económicos.

Así pues, no se sabe con precisión si Feliciano cumplió los deseos de su padre y estudió en esta provincia castellana. A través de menciones explícitas en composiciones de distinta temática y estructura, se ha comprobado que estableció relaciones literarias y amistosas con un grupo de presuntos conversos, como lo fue Gracia Fe, que estudió en las aulas salmantinas. Tuvo entre sus amigos a los portugueses Núñez de Reinoso y Bernardim Ribeiro, a Montemayor, Gaspar Gómez y Alonso de Villegas Selvago, quienes le dedicaron a su muerte sentidas composiciones, y a fray Antonio de Guevara, con quien pertenecía a un grupo de hombres de letras duramente criticados por sus excesos formales y léxicos, y que podría haberle llevado a conocer de primera mano la gestación de una nueva manera de narrar. Era éste un grupo de intelectuales afamados por su «dedicación a la literatura de entretenimiento, el interés por la prosa y el afán de búsqueda de novedades literarias» (Baranda Leturio 1988: 9). Probablemente también conociera los trabajos de Encina y Rojas, lo que, junto con su participación en este grupo, puede haber contribuido a ciertas innovaciones formales incluidas en el *Amadís de Grecia*: la incorporación a la ficción de un universo pastoril todavía embrionario, de ciertos ecos celestinescos ya presentes en su *Lisuarte* (Sales Dasí 2000; 2002: XIV-XI), y el uso de un estilo que evidencia cierta falta de control sobre lo narrado.

Aunque despectivamente Diego Hurtado de Mendoza diga que Feliciano «en toda su vida salió más lejos de Ciudad Rodrigo a Valladolid» (Alonso Cortés 1933: 387), en su testamento se alude a los servicios prestados a Carlos V durante dos años. Además por el testimonio de Aldonza de Silva y Guzmán, hija de Feliciano, en un litigio con la familia de los Águila, se sabe que viajó al Darién, «expedición en la que figuran, entre otros grandes nombres, Bernal Díaz del Castillo y Gonzalo Fernández de Oviedo», autor del *Claribalte* (Marín Pina 1991: 119), circunstancia que le permitió tomar contacto con formas de escritura ajenas a las practicadas por el grupo salmantino. Sin embargo, esta marcha al Nuevo Mundo completó unas influencias que pudo recibir en la propia Ciudad Rodrigo, ya que el anónimo autor del *Palmerín de Olivia* y del *Primaleón* era de la misma zona. El análisis del *Amadís* de 1530 pone de manifiesto que Silva había leído ambas obras, de las que quiso incluir algunos de los motivos más innovadores en sus páginas, conciliando de este modo el universo artúrico de Montalvo y el ciclo de los palmerines.

El *Nono libro de Amadís de Gaula, que es la coronica del muy valiente y esforçado príncipe y cavallero de la ardiente espada Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia, emperador de Costantinopla y de Trapisonda y rey de Rodas* es, pues, resultado de una amalgama de influencias. Impreso por

primera vez en Cuenca en 1530 tiene diversas novedades con respecto a *Lisuarte de Grecia* de 1514 (Sevilla, Juan Varela de Salamanca). En primer lugar, Silva se reconoce expresa y reiteradamente como el autor de ambos textos, buscando no solo rivalizar con Montalvo y sus continuaciones descubriéndose como el único heredero de la serie, sino convertirse «en el verdadero y riguroso *editor* de la casa de Gaula» (Sainz de la Maza 1991: 287); en segundo lugar, introduce transformaciones narrativas y estilísticas en las que insistirá con mayor decisión en los libros restantes, por lo que el *Amadís* de 1530, sobre todo a partir de la segunda parte, marca un hito en su creación literaria. Después de dieciséis años de silencio, publica también la *Segunda Celestina* (Medina del Campo, 1534), su única incursión en el teatro, y el *Florisel de Niquea* (*Rogel de Grecia* I. Medina del Campo, ¿Pierres Tovans?, 1535), concluido después con una nueva contribución al ciclo, el *Florisel de Niquea* (*Rogel de Grecia* II, Salamanca, Andrea de Portonoris, 1551 [Eisenberg; Marín Pina 2000]).

De acuerdo con el colofón del *Amadís de Grecia* y el contrato de impresión firmado el 26 de junio de 1529 ante el licenciado Andrés Muñoz (Lázaro y López Toro 1952), parece ser que Silva cedió los derechos de impresión a Cristóbal francés (en minúscula, pues es un gentilicio y no un apellido)<sup>5</sup> de una obra que tuvo la nada despreciable cantidad de ocho reimpressiones, previsibles a tenor de los resultados del *Lisuarte* de 1514, reimpresso en diez ocasiones. Francés firma un contrato con el librero de Alcalá de Henares Atanasio de Salcedo para que publique el texto en Cuenca. Dos hechos resultan significativos: la entrega del ejemplar a un impresor-librero cuya actividad, breve (1526-1529) y de escasa relevancia, se redujo a dos comarcas cercanas (Toledo y Cuenca), y la impresión en Cuenca, decisión insólita ya que fue el único libro de caballerías que se imprimió en el siglo XVI en una ciudad en la que la imprenta había empezado a funcionar poco tiempo antes, en 1529.

## Construcción y sentido

En la distribución formal del texto, Silva hace coincidir dos tendencias anteriores, una heredera de Montalvo, la del héroe único, y otra del autor del *Primaleón*, la del protagonismo compartido, la cual ya había ensayado con éxito en el *Lisuarte* de 1514. Escribe un único libro dividido en dos partes de desigual extensión (una es casi la mitad de la otra) y características, cohesionadas a través del empleo de personajes comunes, cuya relevancia y protagonismo evoluciona en cada una de ellas, y por el ansia de los de Gaula por saber quién de ellos es el mejor en armas y amores. Esta estructuración da cuenta de unas innovaciones destinadas a remozar el género (López Estrada 1974: 330), a entretener a los receptores y a convertirse en el cronista legítimo de la serie, rivalizando aun con el medinés (Sales Dasí 1997: 186).

### 1. Introducción

Los preliminares literarios de la obra constan de cuatro partes que no distinguen grados de ficción: el encabezamiento, la dedicatoria a Diego de Mendoza de Feliciano de Silva, el prólogo de Alquife dirigido a Amadís de Gaula, y las palabras del «Corrector al lector». El encabezamiento identifica el texto como el libro noveno de *Amadís* en el que se narran los hechos amorosos y bélicos de un único héroe, Amadís de Grecia, recopilados por Alquife, cronista y personaje de esta historia. El volumen vino a manos de Feliciano de Silva quien, como Montalvo, enmendó «algunos vocablos que por la antigüedad estaban corrompidos»,

y lo dedicó a don Diego de Mendoza, «duque del Infantadgo, conde del Real, marqués de Santillana, señor de las Casas de la Vega». Silva recurre, en esta ocasión, al motivo del hallazgo fortuito de un ejemplar antiguo del que no se especifica la lengua usada, escrito por Alquife, un personaje de la historia y, como Elisabad, testigo directo de los hechos que narra, cuya función es la de dotar de una mayor veracidad a la ficción (Roubaud 2000: 152), así como ofrecer una nueva perspectiva de los acontecimientos narrados.

La *dedicatoria a Diego de Mendoza* insiste y amplía estas informaciones: se reconoce expresamente la autoría del *Lisuarte* de 1514, al mismo tiempo que se retoma el motivo del manuscrito descubierto por casualidad y se aplica la tópica del *exordium* (sobre todo la *captatio benevolentiae*) influido quizá, como piensa Cotarelo, por un deseo de resarcir a Diego de Mendoza de la falsa atribución de paternidad de Gracia Fe. Con continuas menciones a la grandeza, maravilla y potencia de Dios, justificadas por la *auctoritas* (el profeta David, Salomón o el oráculo de Delfos), y reflejadas en los cuatro elementos y las criaturas que los habitan, se pasa al hombre en general, y después, al que merece la inmortalidad de la fama por sus trabajos. Porque se queja Juan de Mena de que «por falta de autores se pierda con olvido la fama que los presentes con tanto trabajo y peligro ganaron y ganan», Silva, «por no hazer conciencia de tal error», prefiere «quedar debajo de los detratores» a causa de su *rusticitas*, que dejar de transmitir la fama de Amadís y del propio Mendoza, «de quien todos somos deudores». Y añade que «sin pensar» a su «poder vino que fue esta gran corónica del valiente y esforçado Amadís de Grecia, la cual en estraña lengua con la antigüedad del todo se perdiera si con la afición que a sus padres» tuvo, «que con no menos trabajo su corónica» en su niñez pasó y corrigió, «la suya no corrigiera y sacara». El empleo del motivo del manuscrito encontrado y de la falsa traducción tiene como función actuar de reclamo publicitario, y dar autoridad y prestigio a lo narrado (Marín Pina 1995: 545-548): así sin precisar ni dónde ni cómo advierte que se topó por azar con un texto que continuaba la incipiente historia de Amadís de Grecia apuntada en el *Lisuarte*. Estaba escrito en lengua extranjera antigua, y Silva se encargó únicamente de enmendarlo y publicarlo, anotando convenientemente la *causa scribendi*.

La *dedicatoria de Alquife a Amadís de Gaula* intenta dar legitimidad histórica y visos de verosimilitud a los hechos narrados, para que la historia del Caballero de la Ardiente Espada sea una crónica fidedigna de sus hazañas. Por ello, Silva se coloca a sí mismo en idéntico nivel de ficción que Alquife, al que presenta con los mismos procedimientos retóricos (*captatio benevolentiae*, *attentum parare*, la tradicional oposición entre letras y armas, y la *auctoritas* de Homero, Cicerón o Apeles) que él había utilizado en su dedicatoria a un personaje real, Diego de Mendoza.

Esta intervención del *corrector* al final de este proemio tiene su paralelo en las coplas finales que se incorporan también a la estructura por una mano distinta a la de Feliciano. Las palabras del *Corrector al Lector*, al que califica, según la tópica del *exordium*, de *discreto*, atacan frontalmente al octavo libro de la serie, es decir, al *Lisuarte de Grecia* (1526) de Juan Díaz, al que Silva critica en el cuerpo de la narración. A pesar de que se incurre en un error en la denominación del ejemplar, el corrector afirma de la edición de Díaz que:

*fuera mejor que aquel octavo feneciera en las manos de su autor y fuera abortivo que no que 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 (IIIr).*

## 2. Primera parte

La primera parte del *Amadís de Grecia* continúa sin grandes variaciones con las técnicas narrativas del *Lisuarte* de 1514. Centrado únicamente en las hazañas del Caballero de la Ardiente Espada y en su amor por Luscela (desarrollado según los principios del amor cortés), la trama incorpora una nueva generación de caballeros que han sustituido a Lisuarte y Perión, encantados junto con Olorius y el Emperador de Trapisonda desde el libro VII, que conviven en igualdad de condiciones con Amadís de Gaula; el héroe, todavía joven por el agua de Urganda (LXXVIv), participa en aventuras más peligrosas e importantes que las nuevas generaciones, con las que compite en lealtad de amores y en destreza de armas. Los núcleos de reunión son las cortes de Constantinopla (gobernada por Esplandián), de Gran Bretaña (a cargo de Amadís de Gaula), Italia (territorio en el que se celebra la guerra entre los aliados del rey Alpartacio, y el duque de Bullón y el Rey de Francia), Árgenes (bajo el dominio de Zirfea) y Saba (territorio de Magadén). En estos cinco lugares transcurren aventuras familiares, amorosas, bélicas y políticas con participación de la magia, y ligadas por la técnica del entrelazamiento con la que se intenta resolver el problema del tiempo (Cacho Blecua 1986: 240).

Las andanzas de los caballeros (Lucencio, Florelus, Esplandián, Amadís de Gaula y Brimartes) no se concatenan azarosamente, sino de acuerdo con la intención narrativa de hacerse eco del sentido global de la obra: la presentación de un nuevo tipo de caballero que convive con sus ascendientes en igualdad de condiciones, porque los triunfos de Amadís de Grecia tienen lugar cuando Amadís de Gaula, Esplandián y Lisuarte no se han retirado aún del ejercicio activo de la caballería andante y todavía participan en aventuras deliberadamente dispuestas por Silva y en combates en los que el triunfo del nuevo héroe sobre sus ascendientes queda únicamente vislumbrado, nunca probado, por la intervención de la magia en momentos precisos. Asimismo, el Caballero de la Ardiente Espada se enfrenta contra Brimartes y los demás porque éstos son, en último término, medios de los que se sirve este *primus inter pares* en su preparación en honra, amores y armas para poder participar en la batalla contra el Rey de Francia y el duque de Bullón, donde se congregan todos sus rivales anteriores bajo sus órdenes. Las aventuras en armas discurren en esta dirección.

Exactamente igual que las aventuras de aquéllos coincidían en la reconquista de Roma y Francia, el autor encadena los trabajos del Caballero de la Ardiente en torno al mismo fin. Su primera hazaña es producto del agradecimiento: consiste en liberar a Saba de su usurpador y devolvérsela al rey Magadén (I, 6). Tras curarse de las heridas de esta guerra, encuentra a Urganda, a la que sigue para preguntarle por su linaje (I, 7). Sin lograr alcanzarla, llega a la Montaña Defendida donde se enfrenta con Esplandián en una batalla que queda inconclusa por la intervención deliberada de Alquifa. Sin embargo, el emperador se quedó triste «por lo que en la batalla con el cavallero avía passado, conociendo que si la donzella no la atajara, que no pudiera ser sino morir o ser vencido» (XXIVr). Este desenlace tiene tres consecuencias narrativas: Silva decide, a partir de este momento, relegar a Esplandián a un segundo plano, tanto en armas como en amores; con ello, demuestra la superioridad del nuevo héroe, aunque esta nueva orientación contravenga la propia lógica discursiva marcada por Montalvo, pues en su ficción el de Constantinopla es el ungido por Dios y todas sus hazañas vienen de su ayuda (*Sergas* 7, 169); finalmente, Alquifa encuentra a quien debe proteger, quien, sorprendido por su aparición, decide seguirla, lo que propicia la consecución del amor de Luscela (I, 18).

El desarrollo de la aventura con el rey de Sicilia transcurre de forma lineal. Tras el combate y la victoria correspondiente, el Caballero de la Ardiente Espada promete al monarca su ayuda en el rescate de su hija y de su mujer, raptadas en Silanchia por Fradalón

Cíclope. Antes de llegar a la isla se detienen en la Gran Bretaña donde lucha contra Florelus y recibe de Urganda una profecía en la que le anuncia su inminente enamoramiento. Una vez retomado el camino inicial recupera a Miraminia y a la hija de Alpartacio, a quien necesita para desencantar a Lisuarte, Perión, Olarius y el Emperador de Trapisonda, reclusos en Árgenes. En su viaje hacia Francia para devolver a Miraminia su territorio se desencadena una tormenta porque dos viejos, que son identificados posteriormente como Alquife y Urganda, lanzan una gran roca al mar. La magia desvía su camino primero y los arroja a Árgenes, donde el Caballero de la Ardiente Espada lucha contra Lucencio, conoce a Gradamarte, hermano de Gradafilea, y a Balán, al que promete ayudar a salvar a sus padres del jayán Gadalfé, y son desencantados por Luscela los caballeros que Zirfea tenía en su poder. En este momento, aparece de nuevo Alquifa y se lleva a todos en su barca. Una noche durante este viaje el llanto de una doncella, Malfadea, despierta al de Grecia, quien decide seguirla pensando que el caballero que la llevaba la traía por fuerza. Gracias a esta decisión, el rey es socorrido por su biznieto en su lucha contra Mascarón, porque el jayán había roto la seguridad dada y había llamado a sus hombres para ayudarlo contra el rey. Vencedor de esta emboscada, el Caballero de la Ardiente Espada lucha dos veces con Brimartes antes de intervenir en la guerra contra el duque de Bullón, final de su actividad caballeresca durante la primera parte.

Estos datos muestran una estructura lineal destinada a la exaltación heroica del hijo de Lisuarte, a su transformación voluntaria en Amadís de Grecia, y a la búsqueda de aliados. El viaje de corte en corte le permite, sin entretenimientos en asuntos triviales, conseguir el amor, ser protegido y orientado por la magia, autoproclamarse miembro de una saga (se rebautiza como *Amadís* en honor al de Gaula y como *Grecia* por el origen griego de sus padres), y alcanzar honra con las armas. Sin embargo, el análisis de la estructura puede perfilarse a través de la fragmentación de cada una de las aventuras, que se han considerado hasta el momento como un todo indivisible y compacto, en motivos, entendidos como unidades menores que «se caracterizan por su recurrencia en la tradición y por su contenido estable bien narrativo o descriptivo, mientras que su expresión puede ser variable» y cuya «extensión depende del grado de abstracción y la perspectiva que utilicemos para delimitarlos» (Cacho Blecua 2003: 46).

Sin detenernos en detalles que desbordan esta introducción, puede afirmarse que Silva multiplica el número de las unidades mínimas que inserta en sus episodios. Tomando como ejemplo las causas que determinan la decisión de las doncellas de recorrer los caminos o embarcarse para encontrar caballeros, se observa la distinta naturaleza de éstas, quedando al arbitrio del autor, lo que supone la incorporación de nuevos motivos al relato: violación, usurpación del territorio familiar, requerimiento de amores y venganza del pretendiente rechazado, asesinato de padres, rapto o cualquier otra villanía. Cada uno de estos enunciados por sí solo desencadenaría un episodio completo. Sin embargo, en el ultraje y posterior queja de Malfadea se concentran varias de estas recurrencias: la gigante es cortejada, rechaza al pretendiente quien, despechado, mata a sus padres y los decapita, la viola ante sus cadáveres, y se queda con sus tierras. Por consiguiente, Feliciano acumula, modifica, elimina y crea nuevos motivos que pasan a integrar el *corpus* caballeresco.

## 2.1. *La Lamentación*

Esta primera primera parte termina con reflexiones de carácter metanarrativo. Silva interviene en la narración y se hace responsable de sus palabras cuando reproduce una

estrategia discursiva muy similar a la de Montalvo en *Las Sergas*, y de la que Cervantes se adueña con habilidad en el *Quijote*: la imposibilidad de continuar la obra porque la segunda parte que Alquife escribió fue apartada de la primera (CXIr). Introduce aquí una *Lamentación* que funciona como prólogo y sirve de transición entre las dos partes: en ella se evidencian las primeras manifestaciones de la progresiva complicación de recursos expresivos y temáticos que caracterizan el segundo bloque.

La *Lamentación* consta de una introducción, un desarrollo producto del sueño, representación alegórica de la corte del dios de Amor en términos caballerescos similar en resortes y símbolos a los utilizados por Diego de San Pedro en la *Cárcel de amor* (pero sin desenlace trágico), y una conclusión ajena a las estrategias de la *ficción sentimental* en el que se detalla cómo, dónde y por qué llegó a manos de Silva la continuación de la obra<sup>6</sup>. La parte central se convierte en una aventura propiciatoria (en ella hay magia, amor y armas) que habilita al autor, como a los héroes de sus ficciones, a llevar a cabo la tarea de la escritura. En las líneas introductorias Feliciano se reconoce enfermo de *amor hereos* según los recursos retóricos de la poesía de cancionero (sufrimiento gozoso o *dulce malum*, amor como fuego abrasador, desesperanza, muerte en vida,...), empleados «por más encarecer el grande y espantable sueño que Amor esta noche me quiso representar» (CXIv). Como Montalvo, el mirobrigense recrea una ficción, de la que él se presenta como protagonista, y a la que accede a través de una experiencia onírica. El sueño (*somnium*) o, más concretamente, la duermevela, por ser lugar el común de la fantasía y de la imaginación, le permite sortear los problemas de la verosimilitud y conciliar dos mundo, en principio, contrapuestos.

La aventura fantástica incluye referencias intertextuales a la *ficción sentimental* (el tema amoroso sobre un fondo simbólico y alegórico), junto con símbolos, indicios y motivos de carácter caballeresco<sup>7</sup>. El autor, *homo viator*, «soñava que iva por una floresta tan espessa de árboles quanto poblada de muy hermosas y holorosas flores» (CXIIr). En esta descripción del Valle de la Pena concilia el *locus terribilis* con el *locus amoenus* («assí que según la espesura d'ella a mucho trabajo pude passar, mas hazíame poder sufrir la pena del embaraçoso camino la gran delectación de ver tal floresta» [CXIIr]), anticipando un futuro triunfo en la empresa amorosa. Los personajes alegóricos se van incorporando a la comitiva con la que viaja según supera diversas pruebas que lo acreditan como leal amador y continuador adecuado de la segunda parte del *Amadís*: soporta la compañía de Sufrimiento, a quien sigue, como en un desfile de máscaras, Congoja «tan flaca y desemejada, que solo el traje de su vestido dava a conocer ser mujer». Mientras lo tiene abrazado, ve venir a doncella encima de un caballo veloz, en cuyo escudo se lee FE, y un caballero que la guía, llamado Pensamiento, impide la muerte de Silva a manos de Congoja, ante lo que ésta llama a sus ejércitos, capitaneados por Pena, Dolor y Tormento. Goza Feliciano con un sufrimiento interrumpido por Conocimiento (CXIIv), y la llegada de Esperanza y Desesperanza, a quien elige como parte de su séquito porque «mejor es fiarse hombre de quien conoce que no de quien por razón ni por conocimiento se puede valer» (CXIIr)<sup>8</sup>. Llegan él y todos sus acompañantes al río Olvido, en una imagen de influencias clásicas (descenso de Eneas a los Infiernos [Eneida libro VI] o la *Divina Comedia* de Dante) que recuerda al Leteo, fuente en la que los muertos beben para olvidar su vida terrestre. En este lugar hay un barquero, que, como Caronte, ayuda a pasar las almas fieles al dios de Amor.

El haber superado con éxito todas las pruebas y haber elegido convenientemente le otorga ser recibido por el dios de Amor en un castillo que confunde con el paraíso terrenal. Allí ve a muchos vasallos, un «número de infinita gente quexándose de la pena que les dava de los agravios que les hazían» (CXIIIr), entre los que se encontraba Juan Rodríguez de

Padrón, autor de *El siervo libre de amor* (1440), a quien Feliciano no conocía. Rodríguez de Padrón lo inicia en una doble aventura: la literaria y la sentimental presentándolo ante el rey, quien, sin venda en los ojos, le envía dar una tabla, similar a la que Moisés recibió de Dios (Ex 31, 18; 34, 28), con doce mandamientos de amor que debe jurar<sup>9</sup>: amar al dios de Amor y a una mujer de alto linaje como a él mismo, tenerla siempre en el pensamiento, ser fiel y humilde, alabarla sin divulgar su nombre, y aceptar la pena como único galardón. Admitidas todas las condiciones y superadas todas las pruebas, el dios de Amor lo convirtió en el vencedor proclamando: «¡Este es mi hijo amado con el cual mucho me he gozado!» (CXIIIv), enunciado de claras resonancias evangélicas. Esta proclamación está acompañada de los mismos ornamentos con los que se celebran otros triunfos caballerescos: música y cantos interpretados por hermosas doncellas encabezadas por Lucrecia y Penélope, paradigmas de fidelidad en amores. Ambas mujeres intervienen en la ceremonia de investidura de Silva como leal amator entregándole al dios una corona para que se la imponga, y lo acompañan ante su amada que melancólica, «teniendo sobre su mano el carrillo» (CXIVr), esperaba su llegada.

Finalmente, el encuentro de los amantes, en el que se recuerda el de Montalvo con Urganda en *Las Sergas*, lo hace apto para continuar con el *Amadís* pues ha superado las pruebas que lo acreditan para ello: «Yo sé que una de las cosas por que as sacado tan bien al natural los amores de aquellos preciados cavalleros Lisuarte y Perión y Amadís de Grecia fue por la esperiencia de los que tú por mi causa passas, y sé que tienes gran congoxa por saber de la parte segunda d'esta grande historia» (CXIVv). Silva recrea la misma ficción y se sirve de los mismos motivos que Montalvo en el capítulo XCIX de *Las Sergas*, que vienen a ser, asimismo, una prueba iniciática para acceder al Otro Mundo: hallar un manuscrito en «una cueva que se llama los Palacios de Hércules» en una caja de madera<sup>10</sup> a un lado de la pared donde la escondieron en un momento concreto de la historia de España, cuando ésta fue invadida por los moros (el año 711, mientras la leyenda dice que don Rodrigo folgaba con la Cava)<sup>11</sup>. Tiene que trasladarse del griego al latín, y de allí al romance.

El argumento de este *Sueño* fue publicado independiente del *Amadís de Grecia* con el título de *El Sueño de Feliciano de Silva*, un romance del propio autor que ocupa «diez y seis hojas en cuarto, y lleva la fecha de 1544, pero no cita el nombre de lugar ni el de su impresor» (Thomas 1917: 6). Métricamente este folleto es un romance octosilábico con un villancico intercalado en el que se evidencian los mismos recursos narrativos que en el original amadisiano: hay elementos comunes (vocabulario e, incluso, frases enteras), aunque se usa la *amplificatio* o la *abbreviatio* según necesidades rítmicas y métricas. Concluye el romance con otro villancico que resume la anécdota desde una perspectiva didáctica y moralizante. En cuanto a su temática, Cotarelo pensaba que realmente daba cuenta de la biografía amorosa del autor: el hecho de que una doncella viajara con un escudo en el que estaba grabado FE, que su esposa se llamara Gracia Fe y que su familia había estado en contra de ese matrimonio servían de argumentos para pensar en una autobiografía real. Sin embargo, esta información queda invalidada interpretando la alegoría según las convenciones de la novela sentimental, de la que estas líneas pueden funcionar como ejemplo de intertextualidad<sup>12</sup>.

### 3. Segunda parte



La segunda parte de la obra retoma el protagonismo compartido, esta vez de Lisuarte y Amadís de Grecia, héroe en cuyo comportamiento se manifiesta la misma dualidad: dos amores (Luscela-Niquea), dos escuderos (Ineril y Ordán), dos identidades (Amadís de Grecia y Nereida), dos sexos (hombre y mujer), dos reconocimientos como hijo de Lisuarte, etc. El resurgir de Lisuarte como héroe tiene como consecuencia la reaparición en escena de ciertos personajes que habían protagonizado la obra de 1514 como Onoloria, Gricileria, Perión o Gradafilea. Junto con el protagonista doble, en la segunda parte tienen lugar las mayores innovaciones estructurales, temáticas y estilísticas, si bien todavía quedan por concluir aventuras de la primera: fin de las disputas entre Amadís y Brimartes, reencuentro de éste con el rey de Saba y Fulurtín, recuperación de Esclariana, anagnórisis y reconciliación con los caballeros de su familia, matrimonios, encantamiento final, cumplimiento de profecías y sueños, etc. Los hechos en armas se multiplican, así como la incorporación de nuevos personajes a la ficción, de modo que se crean escenas narrativas que pueden funcionar autónomamente dentro del marco general. Además Zirfea, que hasta el momento solo había sido mencionada, consolida su poder como maga sobre Alquife y Urganda. Trapisonda, corte de la guerra, en el caso de Lisuarte, y Niquea, ciudad del amor, para Amadís son los espacios fundamentales en los que transcurre la acción y en los que se afianza el rey de Gaula como el más leal amorador de la saga, si bien en armas queda eclipsado por su biznieto (aunque logre hacerlo caer del caballo en una justa casual).

El protagonista doble tiene su reflejo en la estructura. La vida del padre y del hijo corren paralelas y únicamente coinciden en tres momentos de carácter bélico. En primer lugar, Amadís llega a la corte de Trapisonda desafiando humildemente a Lisuarte en nombre de Abra por asesinar a Zair e incumplir la palabra de matrimonio dada (II, 57). Aceptada la batalla, en el transcurso de ésta y cuando ninguno de los dos llevaba ventaja sobre el otro, el hijo se queda sin espada y toma la del pecho de Urganda, colocada allí por un engaño de Zirfea. Esta aventura tiene tres consecuencias: reconocimiento de padre e hijo, desencantamiento de Urganda e introducción de una aventura de amor (el Castillo de las Poridades en el que Lisuarte no justa contra el Juzgador de Bondades porque está casado) y otra de armas (las espadas falsamente encantadas) a partir de la cual comienza el declive caballerescos y amatorio de Lisuarte. Ambos héroes se separan y no vuelven a encontrarse hasta que Nereida auxilia a las tropas de Axiana en la guerra contra Abra (II, 107), que los de Gaula hubieran perdido si el héroe no entra en el combate: Lisuarte no resultaba apto para luchar porque se había quedado viudo y, por lo tanto, carecía de dama a la que encomendarse. Una nueva separación lleva a Amadís a Rodas y al soldanato de Niquea, donde volverá a encontrarse con toda su familia para ser encantado por Zirfea en la Torre del Universo (II, 123).

Lisuarte muestra una evolución lineal en la trayectoria narrativa de la segunda parte: apenas se separa de Trapisonda, no participa en ninguna azarosa aventura caballeresca (no viaja en su busca, sino que son los caballeros los que van a su corte a desafiarlo insistentemente), aunque sí en batallas individuales, legítimas y codificadas *a priori* (contra su hijo, Zahara y Abra), si bien aún tienen cierta tensión narrativa sus amores. En cambio, Amadís quita enseguida protagonismo a su padre porque Silva lo hace concurrir en más hechos de armas y amores, recorrer más espacios e intervenir en hazañas mucho más peligrosas. Sus aventuras se concatenan y evolucionan progresivamente en complejidad (acaba luchando contra Furor Cornelio, en un enfrentamiento que Silva reconoce similar al del Endriago): salva a Brimartes de una doncella lasciva y se reconcilia con él por intercesión de su bisabuelo; defiende a Busendo de los que le golpean; libera a Brizaña y Liberna; se enfrenta a la Bestia Serpentina; mata al usurpador del territorio de Luscida, a

Mostruofurón y a Furior Cornelio, híbrido monstruoso enviado a Trapisonda por el padre de Balarte para vengarse de Amadís de Grecia por la muerte de su hijo.

Amadís de Gaula continúa actuando de consejero y de auxiliar de su descendiente. Viaja de incógnito junto con su homónimo para conseguir que el joven no luche contra Brimartes. El tiempo permite comprobar que sus palabras no son un puro artificio literario: el enfrentamiento contra Brimartes no tiene ningún sentido porque ni éste ni aquél aman a Luscela; tampoco el de Grecia puede ser el más leal amator porque es incapaz de concluir la prueba de la «Gloria de Niquea», que solo termina a manos del rey de Gran Bretaña. En armas se muestra superior a su hijo, a quien vence, y a Amadís de Grecia, a quien derriba del caballo cuando iba a liberar a las dueñas y doncellas raptadas de la corte de Trapisonda.

Las diversas aventuras en las que participan otros caballeros (Fulurtín, Gradamarte, Zair, el antihéroe, Brimartes, Lucencio, Zahara o Perión) no responden únicamente a procedimientos discursivos (entrelazamiento o *amplificatio*) sino que tienen un sentido: que Abra consiga el menor apoyo posible contra Lisuarte, porque a la mayor parte de los gobiernos paganos les unen vínculos de amistad con el nuevo emperador de Trapisonda (Magadén, Soldán de Niquea, Liberna, Brizaña o Zahara). La lucha contra la reina del Cáucaso se estructura como un episodio independiente dentro del marco general. Leal a Abra y llevada por un deseo de venganza contra los cristianos a los que acusa de su soltería, la amazona desafía a Lisuarte y lucha contra él, en una batalla simétrica a la que mantuvieron Amadís de Gaula y la reina Calafia en *Las Sergas*: el hijo de Esplandián quiere vencer la reina con cortesía, y lo consigue con tanta habilidad que produce en ella cierto sentimiento de deuda que quiere paliar rápidamente. Por este motivo es necesaria la aventura de las espadas falsamente encantadas: para demostrar su gratitud a la casa de Gaula sin incurrir en deslealtad contra la emperatriz de Babilonia. De este modo, Zahara devuelve la cortesía de Lisuarte al liberarlo de una traición, y se erige en vencedora de una batalla con cuyos despojos hace un desfile triunfal similar al de los héroes clásicos (II, 69)<sup>13</sup>.

### 3.1. *Episodio pastoril*

El argumento concluye con una coda pastoril presentada como una estructura independiente de la anterior por haberse encontrado su contenido en un memorial (CCLXXVI r). Haciéndose eco de la técnica empleada por el autor del *Primaleón*<sup>14</sup>, Silva incluye en los últimos capítulos del *Amadís* (CXXX-CXXXIV) un resumen de los primeros años de vida y de las primeras aventuras de Florisel, hijo de Amadís de Grecia y Niquea, protagonista de su siguiente novela. No se conforma el mirobrigense con anunciar una continuación como su paisano, sino que innova, todavía levemente, rompiendo el *cursus* con estrategias discursivas distintas a las convencionales del género en las que la tipología del personaje y su caracterización (uno de ellos es Darinel, un pastor), el espacio, tiempo y las estructuras narrativas evolucionan hacia lo pastoril para remozar la ficción (López Estrada 1974: 330) y anunciar una nueva continuación, sin alcanzar este tema aún autonomía literaria frente a lo caballeresco.

Cravens ha sugerido que su amistad con Ribeiro (autor de la *Menina e moça*) o la lectura de alguna obra teatral de temática pastoril (Cravens 1976: 31), quizá de Lucas Fernández o Encina, con quien es posible que coincidiera en Salamanca, pudieron influir en la incorporación de esta coda final. Al margen de esta hipótesis, lo cierto es que pocos fueron

los modelos contemporáneos con los que Silva contó en el tratamiento literario del pastor. Quizá la fuente más fidedigna fuera Encina, quien revaloriza y dignifica el género pastoril, asociado desde Virgilio con lo *humilis*, en los prólogos a su *Cancionero* de 1496 dedicando su obra a los Reyes Católicos y al príncipe don Juan. De este modo, «cantando en ‘estilo notable a notables’ y elogiando el reinado de los Reyes Católicos, aseguraba la dignidad de la égloga y la confirmaba capaz, por vía alegórica, de equipararse a la sublimidad de la épica» (Egido 1985: 51).

Parece aceptable, en principio, que en el siglo XVI se estaba asimilando narrativamente un personaje dramático, el pastor, cuya figura traía asociada una serie de constantes básicas, que Silva añadió a sus páginas en una doble novedad: un texto narrativo escrito en castellano en el que participaba un pastor presentado como tal. Sin embargo, su incorporación al *Amadís* de forma brusca produce un cambio abrupto en el curso de la acción que tiene consecuencias narrativas poco importantes, ya que lo caballeresco acaba imponiéndose sobre lo pastoril, apuntado solo a través de pequeñas pinceladas, centradas fundamentalmente en el tratamiento del amor: la búsqueda durante sus quejas de amor de la soledad de la naturaleza por el enamorado (ya no hay *secretum amoris*), en este caso un pastor como en las églogas de Garcilaso, en las que no usa el sayagués sino un registro culto, el mismo de don Florisel, un caballero andante que se disfraza de pastor para cortejar a una pastora. También crea un ambiente pastoril el transcurso de la acción en un marco temporal dependiente del pastar de las ovejas y únicamente amenizado por la música, lingüísticamente expresado con el sufijo *-el*: el epílogo transcurre en Tírel, y en ella intervienen un pastor, Darinel, y un caballero-pastor, don Florisel. La falsa pastora Silvia puede deber su nombre al propio Feliciano, pues éste se forma como variante de su apellido, si bien es cierto que puede ser un rasgo más de esta literatura que creaba nombres de pastores asociados a la flora y a la fauna.

A partir de estos pocos datos puede concluirse que el mundo campestre existe en la obra de 1530 en la medida que posterga a lo caballeresco; «pero, cuando esto vuelve a primer plano, lo pastoril se esfuma de inmediato» (Avalle-Arce 1975: 45). Lo bucólico subraya y acentúa la caballería a través de un contraste entre el agreste campo de batalla y el idílico prado de lo pastoral. La habilidad de Silva recayó en su destreza para intuir en los libros protagonizados por pastores un poderoso factor de destronamiento del género caballeresco, unos veinte años antes de la traducción española de la *Arcadia* y treinta de la obra de Montemayor (Thomas 1952: 59). Este epílogo tiene una función propagandística del libro siguiente y sirve para presentar un nuevo personaje, asociado a un tratamiento distinto del amor.

### 3.2. Coplas finales

La obra termina con seis coplas de arte mayor «formadas cada una por dos cuartetos en versos dodecasílabos trabados por tres rimas consonantes en forma abrazada (ABBA:ACCA) y una cesura que divide el verso en dos hemistiquios dactílicos simétricos»<sup>15</sup>. Usada por primera vez en un poema de Juan de Mena de 1445 incluido en el *Cancionero de Baena*, fue recuperada por Proaza para la coda en verso de *La Celestina* y *Las sergas*, estableciendo de este modo un paradigma «que impera en los libros de caballerías de la primera mitad del XVI, excepción hecha del *Claribalte* de Fernández de Oviedo» consolidado definitivamente con las rimas finales del *Primaleón*, compuestas probablemente por Juan Agüero de Trasmiera, amigo del asturiano (Marín Pina en prensa b). Dirigidas al

lector y firmadas por el *corrector*, son «poemas epilogales, laudatorios y propagandístico del contenido» de la obra y de su estilo que buscan, en último término, «contraatacar y contrarrestar, en la medida de lo posible, estas críticas [los ataques de los moralistas y autores graves] rebatiendo sus argumentos, elogiando ante todo el estilo y la moralidad de estos libros» (Marín Pina, en prensa b). Frente al amor o las armas como temas centrales, el corrector del *Amadís de Grecia* prefiere alabar ahora los hechos de magia, sin que exista una intención moralizadora que justifique esta presencia en el texto. Un mitología forzada y alusiva (Timbreo y Jano en el último verso), más perifrástica que explícita y sin la función ejemplificadora de las coplas de *Las sergas* o del *Primaleón*, y reflexiones sobre las contradicciones del paso del tiempo («los tiempos verdecen, los tiempos desecan» [estrof. 3ª]) anticipan y resumen en verso el colofón (día, mes, año, lugar de la impresión e impresor, sin mencionar al autor).

## Temas

La segmentación de los libros de caballerías en bloques temáticos independientes es artificial por la interferencia mutua entre éstos. Sin embargo, pese a lo engañoso e impreciso de cualquier clasificación, es útil diferenciar en el relato conjuntos homogéneos que, aun cuando se identifiquen superposiciones y cruces, conserven cierta coherencia.

### La magia, la maravilla y lo sobrenatural

Silva usa la magia como placer, diversión y espectáculo de sonido, luz y de color, pero también como fuente de miedo, en los casos en los que los espectadores ignoran o no entienden el origen de los fenómenos. A esta dimensión puramente lúdica, se une otra más funcional y recurrente: la de ser ayudante/oponente de los caballeros con conjuros, hechizos y diversos objetos de propiedades mágicas (escudos, lanzas o espadas), la de prestarles algún servicio, la de orientar su camino con continuas intervenciones (interrupción de batallas, tormentas en medio del mar que los desvían de su destino inicial,...) y construirles pruebas y ordalías con las que el héroe se individualiza objetivamente sobre el resto de los caballeros como amante y como caballero. Aunque tienen zonas reservadas, los magos conviven con el resto de los personajes como un elemento más de la cotidianidad, sin que cause asombro o estupor (incluso alcanza un cierto componente burlesco). Además de esta presencia directa, la comunicación de éstos se lleva a cabo a través de sueños, cartas proféticas, padrones o profecías redactadas con un lenguaje críptico y simbólico.

Los magos (Zirfea, Alquife, Urganda, Astibel de las Artes, el pariente de Mostruofurón, otros sabios y falsos dioses) tienen funciones y características distintas (I, 29): a) La magia es una rama del conocimiento que se aprende de los libros y/o de quienes la practican (Melía enseña a Zirfea). Su realización más directa son los conjuros; b) sin embargo, esta sabiduría es limitada, incluso para Zirfea, de quien se afirma en el *Amadís de Grecia* que a su saber nada le era encubierto, porque c) queda postergada ante la supremacía de la divinidad cristiana. La construcción de la Torre del Universo produce la conversión de todos los caballeros paganos e, incluso, de Zirfea, ya que gracias a esta torre se demuestra que no existe ni poder ni entendimiento mayor que el de Dios, demostración última para la que Feliciano dispone toda la decoración externa<sup>16</sup>; d) los falsos ídolos emiten profecías

erróneas: los dioses de Zahara se equivocaron al anunciarle que tendría un hijo de Zair; e) finalmente, los magos no son seres sobrenaturales, sino humanos por lo que no tienen inmunidad frente a conjuros ajenos, como comprueban Urganda y Alquife en la «Gloria de Niquea», donde, como el resto de los visitantes, quedan dentro de un mundo de gloriosa inconsciencia.

La fabricación de encantamientos constituye una gran parte del quehacer de los mágicos para el que usan diversos instrumentos: los que conducen la magia (espada, agua y varita), los que la destruyen, y los que la anulan, como el anillo de Montón que le permite entrar y salir libremente de la «Gloria de Niquea». Entre los conductores o propiciadores está el agua, cuyos poderes tienen resonancias folclóricas que Silva usa para justificar transformaciones y metamorfosis: contrarresta el paso del tiempo (*Amadís de Gaula* parece que solo tiene cuarenta años por el agua que le suministra Urganda), transforma a los que la beben (*Esclariana* en la isla *Despoblada* se convierte en serpiente tras tomar agua de una fuente) o a los que la usan para lavarse (*Balarte* con el líquido que le da *Astibel* adopta la apariencia de *Amadís de Grecia*). Del mismo modo, las espadas sirven de auxiliares en la producción de encantamientos, y Silva las emplea de forma recurrente, según el mismo esquema funcional: toda la situación (el hechizo afecta al cronotopo y a sus participantes) se desencadena tras un castigo por el que una espada queda atravesada en el pecho de un personaje (el Caballero de la Ardiente Espada, *Brizaña* y *Urganda*), y todo concluye bajo una única condición: cuando otro individuo, el elegido para terminar esa aventura (*Luscela* y *Amadís de Grecia*), extrae el arma para protegerse ante una amenaza exterior. Aunque con distinto proceso, *Mostruofurón* castiga a *Mirabela* por su desprecio con un sortilegio diseñado por su primo<sup>17</sup>. Es la princesa de *Rodas* quien se autoagrede con la espada para huir de un pretendiente no deseado, del que no logra escapar porque por magia quedó condenada, permanentemente como *Tántalo*, al dolor de la muerte continua, que solo llega cuando el gigante le arranca el arma y se la clava a él, en un último acto de soberbia y declaración amorosa<sup>18</sup>. Un tercer medio favorece la transmisión de la magia: con el golpe de una varita o cayado y la recitación de un conjuro *Florestán* permanece en la isla *Despoblada* como guardián de la cueva en la que *Esclariana* está transformada en serpiente.

De la actividad de los magos surgen arquitecturas maravillosas con función moralizante y admonitoria, e islas encantadas, territorios dominados por los mágicos<sup>19</sup>. En el caso de la «Gloria de Niquea» se asiste al proceso de creación (II, XXX)<sup>20</sup>: en una sala del castillo del bosque construye *Zirfea* un «estrado de quince gradas de alto», encima del que «puso una silla muy rica debaxo de un cobertor de pedrería que cuatro pilares sostenían». Sentó a *Niquea* en el estrado y colocó a sus lado a dos doncellas que le sostenían un espejo en el que se veía el rostro de *Amadís de Grecia*. Cuando ella así lo vio, «quedó tan desacordada, que en ál no tenía su pensamiento más de en aquello que presente tenía». La sala, cubierta de flores y con paredes de cristal en las que «parecían figuradas todas las historia que en hechos de amores que hasta entonces (...) avían pasado», puede ser observada desde el exterior. *Zirfea* dispuso la arquitectura de manera que «ningún cavallero pudiesse subir por ellas ar[r]riba más de como se estendiese su bondad, ni ninguna donzella más de quanto se estendiese la lealtad que en bien amar avía tenido» (CXLVII r). *Anastárax* fue el primero en probarla y se quedó sentado tocando un arpa en la grada número trece, hasta donde también llega *Esplandián*. A la entrada del encantamiento se colocó un fuego para que mueran calcinados los caballeros y damas desleales en el amor que intenten la prueba. Es, pues, una estructura abierta que admite nuevas incorporaciones que ocupan su lugar en la arquitectura según su grado de fidelidad.

Así pues, esta ordalía sirve para demostrar la lealtad en amores, exactamente igual que el Arco de los Leales Amadores o la Cámara Defendida. El encantamiento termina cuando Amadís de Gaula rompe el espejo casual y casi grotescamente, al decapitar a Montón y golpear con su cabeza en el cristal. En este momento, los que hasta entonces habían disfrutado de la «Gloria» salen del castillo, quedando todo cercado de un niebla muy espesa dentro de la que suenan «bramidos y silvos dolorosos y espantosos»; así, por magia surge un padrón con el que se anuncia que la «Gloria de Niquea» ha pasado ha llamarse «Infierno de Anastárax», y se indican las condiciones del nuevo encantamiento. Este episodio aislado sirvió de fuente de inspiración a autores teatrales como Francisco de Zárata y su *Amadís y Niquea* (Daniels 1984: 200), o el conde de Villamediana, don Juan de Tasis y Peralta, quien compuso la *Gloria de Niquea* para celebrar el cumpleaños del rey Felipe VI.

El Castillo de las Poridades presenta como novedad el ser una arquitectura que Zirfea hizo móvil para que Luscida pudiera desplazarse en busca de un caballero que acabase la aventura. Sin embargo, no fue construido por ella, sino por un mago, para servir de tumba a Felides y Aliastra, padres de la joven, en honor al inmenso amor que se profesaron: se trata de un castillo de plata izado sobre unas columnas, tan alto como una lanza y de similar anchura, con doce torres. Como prueba para que todos puedan disfrutar de él, el mejor caballero del mundo tendrá que luchar contra Juzgador de las Bondades, morador del castillo. Amadís de Grecia lo derrota, y el caballero cae al suelo y desaparece, motivo que se también se documenta con relativa frecuencia en el ciclo de los palmerines. Una vez cumplidas las condiciones de entrada, el acceso a los padrones permitirá comprobar a los amantes la fidelidad en el amor: las imágenes de Felides y Aliastra se transforman en la del amado/a, y en el corazón se reflejará la persona que lo ocupa.

La construcción de la Torre del Universo tiene dos partes con las que se intenta reflexionar sobre la religión en términos simbólicos y que son un ejemplo más de la relación entre espectáculo cortesano, más o menos ritualizado, y teatro con la novela de caballerías: la creación de un castillo encantado, en el que se representa el mundo según la teoría geocéntrica de Claudio Ptolomeo, y el encantamiento final<sup>21</sup>. En la primera fase intervienen Zirfea, Urganda y Alquife, usan libros y candelas encendidas, y dibujan un cerco desde donde leen el conjuro, porque quedan allí dentro protegidos contra los malos espíritus (D1381.11. *Magic circle protects from devil*, G303.16.19.15. *Devil cannot enter magic circle made to keep him out*). La magia se acompaña de fenómenos meteorológicos extraordinarios y temibles (truenos, relámpagos y rayos)<sup>22</sup>, después de los cuales surgen siete cuerdas en las que las figuras son tiradas por carros alegóricos: la de Diana, la de Mercurio, la de Marte, luego la de Febo y Júpiter, y, finalmente, la de Saturno, cada una de las imágenes acompañada por su nombre y sus planetas. En lo más alto del castillo, en el aire, había un mundo y encima el carro triunfal de la Muerte. Zirfea invoca a los dioses anteriores, y Alquife al cristiano. Todo permanecerá así hasta que llegue el caballero más valiente y la mujer más hermosa; en este momento se podrá ver la construcción entera, un espectáculo que propicia la conversión cristiana.

Tiempo después, Zirfea utiliza la Torre para que los caballeros permanezcan encantados en las mismas condiciones físicas en las que se encontraban en el momento en el que se produjo el encantamiento. Sin embargo, la incursión en el castillo no puede llevarse a cabo antes de que Amadís y Niquea entren allí juntos. Esto hecho, van incorporándose otros personajes, para los que los magos han dispuesto sillas en la habitación a fin de que vean el rostro de Dios. Finalmente, Zirfea hace un conjuro y, terminado, aparece una nube con tres carros arrastrados por seis serpientes como dragones a los que se subieron los tres magos,

quienes comenzaron a girar en torno a la sala cubriéndolo todo de una gran niebla. Después, todos, aun ellos, quedaron encantados.

Junto con estas arquitecturas, existen lugares, fundamentalmente islas, que son reductos para la magos y gigantes, a los que se accede por magia, sin que medie intención previa por parte de los caballeros de acometer la aventura. Este grupo está formado por territorios reales dentro del universo de la ficción, aunque símbolos del Otro Mundo (Cuesta Torre 2001: 21): Rodas, la Ínsula Despoblada, y Árgenes. Rodas y la isla Despoblada son zonas de castigo, de *paenitentia amoris*<sup>23</sup>, aunque al final trágico de la una le suceda un final aleccionador en la otra: su situación de regiones encantadas, de purgatorios, tiene su origen en el desdén que profesan unas mujeres (Brizaña y Mirabila) contra dos hombres a los que consideran, por su aspecto y jerarquía, indignos. A ellas se las castiga atravesándoles una espada en el pecho y dejándolas en un *locus terribilis* (con rayos, truenos, humo, relámpagos, gritos, silvos de aves nocturnas espantosos,...) que se transforma en *locus amoenus* al final del encantamiento, ya por muerte ya por liberación. Solo puede acceder a ellas un caballero que quiera el triunfo de la aventura tras un combate contra el guarda de la zona, lo que constituye no solo una prueba propiciatoria, sino una fase más para poner fin al encantamiento del lugar<sup>24</sup>, conseguido después de romper el sortilegio sobre la persona castigada. Al margen de cumplir funciones recurrentes como la introducción de la maravilla en los textos o la capacitación del héroe para aventuras de mucha más enjundia, estas hazañas son resortes narrativos relevantes para la acción, pues manifiestan distintos estadios en la vida afectiva del héroe.

Como las islas anteriores, Árgenes busca infligir un castigo a la casa de Gaula; sin embargo, se unen en ella al escarmiento una vertiente más lúdica. La relevancia funcional y narrativa de la zona aumenta el número de participantes en la batalla eliminatoria librada en el Castillo de las Siete Torres contra sus guardas. Vencidos los guardianes, los caballeros y Luscela entran para pasar allí la noche. Otra lucha, esta vez anunciada por una luz, y la muerte del Caballero de la Ardiente Espada por otra espada atravesada en el pecho, actúan de aventura iniciática para Luscela, y permiten acceder a la Sala del Tesoro, rica en esculturas de magos, en la que está la de Zarzafiel, de cuyas entrañas salen Perión y los demás. Aunque con estos hechos la fortaleza deja de pertenecer a Axiana, Alpartacio es convencido por el Caballero de la Ardiente Espada para que se la devuelva a la princesa. Una vez concertadas las paces, recorren una isla llena de prodigios, en el que la magia es presentada en su dimensión lúdica y más estremecedora, con un repetitivo toque humorístico (LVIIv).

Amadís de Grecia lucha contra monstruos, dentro de los que se distinguen, aplicando la tipología de Lacarra y Cacho (1990: 50), dos bloques: el *monstruo híbrido* (mitad hombre, mitad animal) y los *monstruos por carencia*. El primer grupo lo forman seres que combinan rasgos de distintas naturalezas: la Bestia Serpentina es una síntesis de animales (tigre, cebra, elefante y león); Cinofal «tenía la cabeza como can y el cuerpo como hombre (...) todo cubierto de vello; las orejas avía tanmañas como adargas» (CLVv); pero el más espantoso es Furior Cornelio, similar al Minotauro de Creta y comparado en el texto con el Endriago, en el que conviven partes de toro y hombre porque fue concebido cuando su padre estaba enamorado de una vaca. Estos monstruos híbridos de significado alegórico-religioso (Marín Pina 1993: 31) funcionan como antagonistas del héroe encarnando las fuerzas del mal. De estos combates tienen noticias en la corte: la piel rellena de heno de la Bestia Serpentina es enviada a Amadís de Gaula como presente; Cinofal cumple su palabra y se presenta humildemente ante Luscela reconociéndose vencido por el Caballero de la Ardiente

Espada; la muerte de Furior Cornelio tiene lugar en Trapisonda, a vista de todos los caballeros reunidos para las bodas. Entre los *monstruos por carencia* está Frandalón Cíclope, con un único ojo en el centro de la frente, y una de las figuras encontradas por Esclariana y Florestán en la Ínsula Despoblada que «era todo como hombre salvo que los ojos tenía en los pechos y no tenía cabeza ninguna» (LXXXIIIr).

## El amor

Silva es más rico en matices que Montalvo en su representación del amor; hay más concreción y humor, y menos elusión que en el medinés. Sin embargo, coinciden ambos en que el amor solo puede existir entre personas de igual clase, condición y belleza. Feliciano hace amar a los personajes que hereda en los mismos términos en los que se planteó el original. El rey Amadís es el más leal amador como evidencia la conquista de la Ínsula Firme o en la Prueba de la Espada y del Tocado de Macandón. Lo vuelve a ser en el *Amadís de Grecia*, caracterizado de forma similar al libro primero de la serie: amante fiel de Oriana, lamenta estar alejado de ella, si bien, cuando Malfadea le pide ayuda para liberar su tierra de Mascarón (*Amadís de Grecia* I, 40), no duda, como hizo antes con Darioleta (*Amadís de Gaula* IV, 127, 1644), en marcharse sin despedirse para evitar que su esposa lo detenga.

Siguiendo los tópicos del amor cortés, el rey de la Gran Bretaña soporta en la obra de Montalvo diversos obstáculos (celos, confusiones, raptos, guerra, rechazos, etc.). En cambio, Feliciano presenta en sus páginas un héroe enamorado, pero maduro y reflexivo: el continuo llorar, del que don Quijote se quejaba, ha dado paso a una actitud más distante y racional. Además del triunfo en la «Gloria de Niquea» (CCIXv), la ordalía amorosa más importante de la serie por el número de personas que participan en ella, la extensión en capítulos y las consecuencias y función narrativa, su nueva forma de concebir el amor queda patente en la conversación que mantiene con su biznieto cuando éste se dirigía a luchar contra Brimartes. El joven le cuenta su mal para demostrarle el gran amor que profesa a la hija de Alpartacio, y la injuria que contra él cometió el vástago más joven del rey de España. El de Gaula le responde: «¿Qué agravio os haze a vós esse cavallero (...) porque ame a vuestra señora, si por ventura ella a él no lo ama» (CXXXVr). Parece que ha olvidado el ímpetu juvenil que le hizo enfrentarse contra un caballero anónimo porque le dijo que era indigno de amar a una mujer (*Amadís de Gaula* I, 8, 307) o con Patín, al que encontró, como el Caballero de la Ardiente Espada a Brimartes, cantando por los caminos su amor por Oriana (*Amadís de Gaula* II, 46, 689).

La castidad de los amores de Esplandián lo individualiza como amador. En *Las Sergas* sus sentimientos por Leonorina lo diagnostican enfermo de *amor hereos* (*Las sergas* 13, 200) con desmayos, sudores, alteración del habla, palidez, insomnio, sufrimiento gozoso, celos, intercambio de regalos, uso de terceros, profecías que anuncian la predestinación de los amantes, odio fingido hacia el enamorado, etc. Sin embargo, al margen del encuentro en la habitación de Leonorina oculto en una tumba cubierta por una figura de león (*Las sergas* 95), nunca se ven y, por lo tanto, no se consuma la unión sin mediar el matrimonio público. La única referencia al amor del emperador y la emperatriz en el *Amadís de Grecia* se da en la prueba del Castillo de las Poridades con una escueta mención (CXCVIIIr), si bien su fidelidad queda probada ya que en la «Gloria de Niquea» lleva hasta la grada en la que está sentado Anastárx. Es curioso que con esta decisión Silva compare tácitamente el amor incestuoso y, por tanto, pecaminoso de Anastárx con el puro y casto del emperador de Constantinopla.



Las mayores innovaciones de Silva en el tratamiento del amor se localizan en la segunda parte. La relación entre Onoloria y Lisuarte se reinicia tras el encantamiento. Retomadas los encuentros en las mismas condiciones que antes de la traición de Zirfea, Lisuarte vuelve a ser protagonista de aventuras amorosas, con esa fidelidad de la que siempre dio cuenta en el *Lisuarte*: sigue enamorado de Onoloria, con quien se ha casado en secreto, y rechaza, en principio, a Gradafilea. Sin embargo, la llegada de Zair y su hermana permite relanzar sus amores.

Un castigo de Venus, en donde se evidencian ecos del juicio de Paris, hace que Zair en sueños se enamore de Onoloria<sup>25</sup>. Abra le anima a que realice su amor, para lo cual se embarcan a Trapisonda. Desde el principio, su hermana da muestras de decisión e inteligencia, y toma las riendas de esta relación: aconseja cómo debe apoderarse de la hija del Emperador, convence a los vasallos para que lo acompañen alegando que de esa aventura saldrá un hijo que extenderá la fe pagana por el mundo, anima a su hermano a que se bautice para conseguir su objetivo, etc. Zair corteja según los parámetros cortesés: defiende un paso de armas por su amor o le envía cartas a Onoloria pidiéndole galardón. Finalmente, la solicita en matrimonio a su padre, quien, pese a que había pensado entregarla a Lisuarte, se la concede<sup>26</sup>. Onoloria y su amigo están airados, y éste, queriendo vengarse del soldán, mata involuntariamente a un muchacho que estaba en la sala en la que se producía la disputa por la boda. Esta circunstancia y el que se hayan casado en secreto provocan la ira del Emperador, quien separa a los amantes y los condena a muerte. Liberado de la resolución gracias a Gradafilea y Furlutín, Lisuarte se marcha hacia Constantinopla para conseguir ayuda de su padre y volver en busca de Onoloria. Finalmente, y después del nacimiento de Silvia y el rapto del que es víctima su amiga por Zair, se celebra una gran batalla naval, en la que muere el de Babilonia.

A partir de este momento, se queda Lisuarte sin rivales en el amor<sup>27</sup>. Sin embargo, la aventura del soldán ha introducido un nuevo resorte narrativo. Abra aprovecha su papel de tercera con su hermano para pedir públicamente al hijo de Esplandián en matrimonio<sup>28</sup>. La reacción de todos ante una mujer que toma la iniciativa queda patente en Perión, que «estaba espantado qué amor podía ser el que que así forçasse una tan honesta donzella a descubrirse a un cavallero» (CXXVIIv). Gradafilea también declara, esta vez en privado, su amor por Lisuarte. Como *virgo bellatrix*, defiende al hijo de Esplandián de la acusación de alevosía. Sin embargo, frente a Abra, no aspira a la consumación con el héroe, por lo que rechaza la propuesta de nieto de Amadís de agradecerle su liberación «aunque en ello vaya y yerre contra mi señora Onoloria» (CXXXIVr). Ella aspira a una posición similar a la de Carmela en *Las Sergas*: «(aunque tú solo puedes corresponder a Onoloria) mi amor no será jamás mudado ni mi fortuna perdida, ni mi desseo executado, y con esto descansa y quede para mí el trabajo, pues d'él fui digna, y la gloria para quien la mereció, que yo sola quiero gozar de aquella que tu vista me puede dar» (CXXXIVr).

A la entereza de ánimo de Gradafilea se opone la soberbia de Abra, quien, exactamente igual que Gridonia en el *Primaleón*, continuamente exhibe las contradicciones de la lucha que está librando entre amor y honra. La guerra que le declara a Lisuarte, justificada por la muerte de su hermano, es producto de los celos. Envía emisarios y cartas al de Grecia, busca aliados que lo reten (Zahara y su propio hijo)<sup>29</sup>, y entra en secreto al Castillo de las Poridades para descubrir la indifencia del rey. Pero cuantas más descortesía le hace al padre de Amadís, más comedido se muestra éste; de hecho, pese a ser vencida, la convierte en triunfadora de la guerra (CCXLIVr) antes de la cual él quedó viudo. A pesar de que emite un doloroso *planctus* por la muerte durante el parto de Onoloria y de que la carencia de

amor lo hace torpe en la contienda a favor de Axiana, debe sobreponerse y aceptar la trampa de Gradafilea: le pide, bajo el motivo del *don en blanco* y cuando todos esperaban una matrimonio para ella, que se una a Abra. Casado en segundas nupcias por obligación, «el día que se velaron les fueron dados a cada uno ricos lechos, donde Lisuarte y Abra gozaron con el amor que le era deudor, que cada día se le acrecentava, y ella con el que le tenía, viviendo la más leda muger del mundo con aquel que más que a sí quería» (CCLXIVv).

En el tratamiento del amor de Amadís de Grecia el mirobrigense es más explícito, más flexible y menos cauto que Montalvo, y se acerca más al *Tirant* o al ciclo de los palmerines, describiendo encuentros con una importante carga de sensualidad y erotismo. *Ab initio* es presentado como amador, por lo que recibe el nombre de Caballero de la Ardiente Espada, «pues la fuerza de su fuego no solo a los fuertes y recios cavalleros à sojuzgado mas a las flacas y débiles donzellas los coraçones con amoroso y dulce fuego penetra» (CXXXIXv). En la parte primera, Feliciano sigue fiel el esquema del *Lisuarte*: Amadís se enamora a primera vista de Luscela, y se mantiene constante a su recuerdo. Convertida en la doncella más hermosa por haber liberado del encantamiento a Perión y los otros (lo que la asimila a Oriana, con quien en una ocasión se compara), su hermosura provoca la muerte repentina, como le ocurrió a Troendo al ver a Flérida (*Primaleón* 209, 520), de un caballero:

– *Pues sabed –dixo la donzella– que puede aver quinze días que un cavallero muy bueno, hijo del Rey de Arabia, de amores de la princesa Luscela, en la sala estando en siesta, contemplando en la su hermosura dio un suspiro que todos lo oyeron dixiendo: «¡Ay amor, qué paga das al que más en ti tiene fe!», y con esto súpitamente cayó muerto, por lo cual el rey uvo mucho pesar, que era su sobrino (CXLI v).*

Luscela recibe los presos que el Caballero de la Ardiente Espada le envía (Cinofal gigante y Brizaña) por los que él le pide galardón, quien, como Gridonia a Primaleón, se niega a otorgar. La relación más íntima que mantienen se debe al miedo: Alquife y Urganda habían arrojado una piedra al mar lo que provoca una peligrosa tormenta, que asusta tanto a la joven que fingidamente cae desmayada en brazos del caballero: «Y él, que tal la veía, que no hazía muestra que sintiesse lo que él hazía, (...), temblándole todas las carnes, juntó su boca con la d'ella besándola muchas vezes, hinchéndole todo el su muy hermoso rostro de lágrimas que de mucho gozo de sus ojos en gran abundancia vertían» (XXXVIr). Luscela espera el cumplimiento de la palabra de matrimonio dada por Amadís, cada vez más ansiosa después de saber el origen noble de éste.

No obstante, su paso por el Castillo de las Poridades despierta sus recelos. Cuando ve en el corazón de Amadís su rostro triste y el de otra mujer contento, se sale muy espantada (CXCVIIIv), y, considerando su amor no correspondido como una locura, decide dejar de amar. Afea su comportamiento desleal al caballero, quien le responde con una mentira: alega que quien vio en la prueba es la diosa Venus y apela a la conciencia que la muchacha tiene de su propia belleza para convencerla de su error: «Y queréis ver ser verdad lo que digo si la figura que vós, mi señora, en mí vistes es de más hermosura, creed que es divina pues que humana no la ay que a la vuestra con gran parte iguale ni la puede aver» (CCIV). La princesa confía en sus palabras, así como cree en su muerte cuando le llegan noticias de ella. Ante esto, ingresa en un convento (CCXLVv), desde donde le manda al Caballero de la Ardiente Espada, el único que le fue leal, una carta en la que le reprocha vehementemente la traición de Amadís de Grecia. A pesar del despecho, la historia de estos amores dura todavía en la crónica de *Florisel de Niquea* ya que el héroe continúa en cierta medida enamorado (CCLXX r)<sup>30</sup>.

La incursión de Niquea en la vida del Caballero de la Ardiente Espada es fortuita. Su relación con ella lo introduce en Niquea, un soldanato en el que Feliciano localiza sus aportaciones a la ficción en materia de amores. Como Abra, con quien comparte soberbia y decisión, Niquea toma la iniciativa en el cortejo porque se ha enamorado del héroe por una pintura hecha por Zirfea (CXXXVIIIv). Encerrada en una torre desde niña por consejo de su tía maga para que su belleza no perturbe y mate a los caballeros, exactamente igual que Francelina en el *Primaléon*, la única manera de declarar su amor es por una carta que lleva Busendo, su enano, quien la presenta ante todos como personaje enamorado. El enano entrega el documento a un caballero todavía fiel a Luscela, a quien la misiva no le afecta demasiado. Ante este hecho, la joven manda a Zirfea que le dibuje en un pergamino a Onoria, Luscela y a ella, para que el caballero vea la grandeza de su belleza.

Ni su padre, el Soldán de Niquea, ni su hermano Anastárax son inmunes a su hermosura<sup>31</sup>. Desde el principio el Soldán demuestra un amor incestuoso, «pues aun él no podía refrenar los encendidos fuegos contemplando en su hija; amávala tanto que nunca se podía apartar d'ella» (CXXXVIIIr)<sup>32</sup>. Durante el tiempo que Busendo invierte en su entrega de carta, Niquea sale de su reclusión para ir a una casa de campo con sus doncellas. En el viaje conoce a su hermano Anastárax quien inmediatamente se enamora de ella: «yendo Anastárax cada vez más vencido del amor de Niquea, que ni conocerla por hermana, ni todas las otras cosas que para quitalle los pensamientos bastavan no tenían tanta fuerza que la su hermosura en su corazón puso» (CXLVIv). El único efecto que el joven produce en ella es la duda, pues no sabe si quien tiene delante es o no su enamorado para lo que tiene que sacar el pergamino en el que lo trae dibujado; esta vacilación es el primer indicio de la presentación del amor desde una perspectiva paródica y risoria, en la que insistirá en el *Florisel de Niquea*. Zirfea, para remediar estos amores, construye la «Gloria de Niquea» y más tarde el «Infierno de Anastárax».

Este distanciamiento humorístico afecta, asimismo, a Amadís. Como le ocurre a todos los caballeros, se enamora de Niquea nada más verla pintada en el pergamino<sup>33</sup>. Pero la visión ha sido tan rápida que pregunta a su acompañante si conoce cuál de las tres figuras le produjo tal efecto. Su comportamiento duditativo y un desmayo injustificado facilitan la huida del que lleva el pergamino, lo que hace que acabe en manos de Montón de la Liza quien destina su vida a servir a Niquea<sup>34</sup> para lo cual se hace grabar su imagen en el escudo, cuya visión inmoviliza a los caballeros contra los que se enfrenta, «los cuales luego son desarmados por mano del rey y metidos a juramento que hasta que Niquea sea desencantada no puedan tomar más armas ni prueven el aventura» (CLXXIV). Montón controla la «Gloria de Niquea»: algunos quedan carbonizados por su osadía al creerse los mejores amadores (II, L); otros alcanzan a subir solo unas gradas. Al final, toda la saga de Gaula, salvo Amadís de Grecia que por dos veces no se atreve a entrar por su deslealtad amorosa, está dentro de la «Gloria», hasta que el rey Amadís pone fin a la ordalía rompiendo con la cabeza de Montón el espejo en el que Niquea ve representado el rostro del Caballero de la Ardiente Espada. Finalizada la «Gloria» a manos del rey de la Gran Bretaña y tras un periodo de dudas, Amadís debe buscar un nuevo método para ver en persona a Niquea y confirmar su amor.

Silva se complace en crear un universo ficticio donde lo fundamental es el equívoco, el juego y la ambigüedad tal como demuestran los amores de Niquea y Amadís de Grecia. Su amigo Gradamarte le sugiere para verla fingir una apariencia distinta con un disfraz, treta de base ovidiana y folclórica<sup>35</sup> asociada a lo diabólico en la Edad Media. Él cambiará su nombre por el de Cosme Alejandrino (y lo mantendrá aun lejos de las tierras de Niquea),

fingirá que es mercader<sup>36</sup> y que quiere vender a Amadís como esclava en Niquea<sup>37</sup>. Asistimos aquí al travestimo del personaje (un solo individuo tiene dos identidades), ensayado ya por Feliciano en el *Lisuarte* cuando hace huir al padre del campamento de Melía en traje de mujer<sup>38</sup>, y que acabó siendo un recurso dramático de gran éxito en el teatro del Siglo de Oro<sup>39</sup>. Esta impostura, esta manifestación del doble, incluye dos realizaciones distintas en el mismo episodio: el doble que se separa del *yo* en forma de reflejo en el espejo, retrato o sombra (un individuo tiene una única identidad) y el doble real, idéntico e independiente o sosias, presentado por Plauto en el *Anfitrión* (dos individuos comparten la misma apariencia). Feliciano juega con el personaje desde tres niveles distintos y complementarios que propician la confusión e inciden en la gestación de una nueva personalidad física que se enreda con nuevas incorporaciones<sup>40</sup>. La presentación de un héroe afeminado viene a ser una burla a los héroes amadianos, tan hermosos que parecían mujeres.

El primer nivel se realiza en el espejo. Después de vestirse como una mujer<sup>41</sup>, Amadís se mira en él y «no fue poco no le acontecer lo que a Narciso, porque la su hermosura era tanta que de aquella no por quien se hazía no [o]viera otra que en hábito le pudiera igualar» (CCXIVr)<sup>42</sup>. Así debía de pensarlo Niquea, quien en la «Gloria» estaba viendo continuamente reflejada la imagen de Amadís; cuando Zirfea se interpone entre la doncella y el reflejo, ésta «comencó a quejarse como que dolor sintiese diciendo: «-¡Ay de mí! ¿Qué es de la gloria que hasta aquí he tenido?», que como el espejo fue atapado no sintió menos pena que la muerte» (CCIIIr). El mismo efecto ejerce sobre el Soldán Nereida, de quien se enamora inmediatamente «tanto que si estuviese donzella no se despreciara de casar con ella» (CCXIVv)<sup>43</sup>. Su sentimiento está marcado por dos constantes que Silva emplea para dar más complejidad a la narración: los celos que siente por la proximidad entre su hija y la esclava, y las peticiones constantes de consumación del amor a esta última, que se solucionan finalmente alegando voto de castidad (CCXXVIIv), motivo de base folclórica (T322.4. *Girl pleads vow of chastity to repel lover*; T151. *Year's respite from unwelcome marriage*).

En torno a la figura del Soldán gira el problema de la homosexualidad, indirectamente sugerida, más como humor, burla, juego y confusión que como realidad explícita, y del incesto, reconocido expresamente por Silva. Sin embargo, la llegada de Nereida hace que su interés se desplace de su hija a la esclava y los celos que le despierta el amor que se sienten entre sí ambas mujeres, razón por la cual encierra a una de ellas en la Torre del Universo, y diciendo: «-Aí estarás, Nereida, que en mí no hallarás piedad hasta que tú la ayas de mi corazón, que tú tienes en mayor cativerio», se salió y estuvo algunos días que no la fue a ver, haciéndosele cada día mil años» (CCXVIIIr). Desde este punto de vista, Amadís nunca es un personaje ambiguo porque, pese a sus ropas femeninas, sigue actuando como un hombre: rechaza al Soldán y tiembla, como enamorado cortés, ante Niquea (CCXVIv), quien experimenta una atracción hacia la mujer que tiene delante porque le recuerda a la imagen del padrón enviado por la reina de Árgenes. A partir de entonces, antes de la revelación de la identidad, se producen encuentros entre ambas altamente sensuales, con distintos grados de intesidad: se toman de la mano mientras se miran «mostrando los ojos los vapores de su pena con el agua que por ellos se mojaba» (CCCVIv), y suspiran alabando mutuamente sus bellezas, motivo plenamente caballeresco que Montalvo recoge (Briolanja y Oriana piensan que ambas son muy hermosas y se lo dicen entre sí [*Amadís de Gaula* V, 121, 1587]). Durante la noche, ambas mujeres protagonizan una escena de amor junto al

fuego: la luz de la lumbre ilumina la habitación en la que Niquea canta y toca. Nereida entra y «hincando los hinojos cerca d'ella, poniendo su mexilla sobre su mano, comenzó (...) con los ojos a gozar de la gloria de su vista con una pena mezclada de tal dulçor. Niquea la estava mirando, la cual la gloria y pena que sentía por sus hazes lágrimas en gran abundancia vertía de rato en rato con unos desassossegados descansos del pecho mezclados de templados sospiros» (CCVIIv). A esta escena se une poco después el Soldán: «Al tiempo de la cual entró el Soldán y ella quiso dexar el harpa mas él no se lo consintió, y tornó a su música, con la cual hizo al Soldán sentir lo que ella y su señora antes sentían, el cual jamás quisiera dexar de oír» (CCXVIIIr).

Balarte de Tracia se enamora de Niquea cuando ve el escudo en el que Montón de la Liza la trae dibujada. Pide ayuda a un vasallo de su padre, Astibel de las Artes, maestro en las mágicas, quien, tras revelarle que la joven está enamorada de Amadís de Grecia, le propone una treta: transformarlo en aquél<sup>44</sup>. El príncipe, con un agua que le da el sabio para que se lave, se metamorfosea convirtiéndose por amor en el doble real o sosias del Caballero de la Ardiente Espada (CCXVIIIv). Este cambio es únicamente físico, ya que el de Tracia continúa siendo un cobarde y un caballero descortés (adopta una actitud esquivada con Busendo, y se niega a ayudar a unas doncellas ultrajadas). Con esta nueva apariencia, corteja y seduce a Niquea, y llega a convencerla de que huya con él. Sin embargo, Nereida, encerrada en la Torre del Universo, es capaz de ver la traición, de contarle al Soldán lo ocurrido y de luchar como Nereida contra sí mismo, matándose en la pelea. Ante todos, Amadís de Grecia está muerto, circunstancia que propicia que Furlutín combata contra esta nueva *virgo bellatrix* para vengar a su amigo en un nuevo giro discursivo en el que la figura de la mujer que se viste de hombre para combatir se somete al juego de la ambigüedad, que revierte en humor y burla.

Niquea quiere matar a Nereida por ser la responsable de la muerte de Amadís: odia a su amiga tanto como Gridonia a Primaleón por haber matado a su padre y a Perequín. Para la escena siguiente pudo haberse inspirado Feliciano en el *Primaleón*: Gridonia quería la cabeza de Primaleón en arras, y, una vez descubierta su identidad, él se la ofrece encima de su escudo para que ella la corte (*Primaleón* 190, 477). La misma actitud adopta Niquea, quien le pide a Nereida la espada con la que mató al Caballero de la Ardiente Espada, para matar con ella a ambas. Justo cuando sostiene la espada en alto para descargarla, el caballero «desabrochando unos botones de oro que en la ropa traía, descubrió la espada que en los pechos traía» (CCXXVIr), con lo que se cumple el deseo de Niquea y logra acabar con Nereida. Esta acción identifica al caballero ante aquélla, si bien no ante las doncellas que la acompañan, quienes al verlas juntas suspirando y llorando «no sabían a qué lo echar sino a que estavan enamoradas la una de la otra, como era la verdad» (CCXXVIIIv)<sup>45</sup>. Esta confusión de sexos favorece un juego en el que insiste la figura de Zahara, quien, desde su ambigua condición, reconoce ante Niquea: «¡Ay de aquellos a quien se dexare gozar de la libertad de te ver, pues a mí, que soy muger, la fuerça de tu vista no dexa de penetrar mi corazón» (CCXLIXv).

Lo cómico de la situación final (el deseo de Amadís de rápida consumación del amor, similar al ansia de Calisto en el huerto de Melibea) dificulta, según Daniels, cualquier interpretación del episodio en clave homoerótica o lesbica (Daniels 1992: 207)<sup>46</sup>. Al margen de la carga amatoria, el artificio del doble permite a Silva introducir procedimientos narrativos hasta entonces no empleados, jugar con la ambigüedad, y vivificar la acción en los últimos capítulos. Amadís, en su condición de *virgo bellatrix*, lucha a favor de su padre (Feliciano habla de ella con intencionadas confusiones de género), se gana, como mujer, el

perdón de éste por la muerte de su hijo, y triunfa sobre Abra. Finalmente Nereida, tras toda una serie de confusiones por su nueva identidad, devuelve su disfraz en presencia de la corte de Lisuarte: los pendientes se los entrega a Zahara, la ropa a Niquea, «la honra de Amadís de Grecia a cuyo era él con la propiedad de su persona al que lo hizo». Toda la situación tiene tintes humorísticos:

*Y diziendo esto se hincó de hinojos ante aquel honrado emperador diziendo:  
– Veís aquí, señor, os torno vuestro hijo: dalde las manos para que os las bese, y si estáis satisfecho a vuestro contento del enojo de Nereida, si no jamás la avréis al vuestro poder.  
Y le tomó las manos y se las besó riendo (CCLXIVr).*

La estancia en Niquea tiene todavía consecuencias narrativas relevantes. Amadís ha matado a Balarte, y el padre de éste, para vengarse, contrata a Furior Cornelio, un mercenario que reta en público al caballero a una lucha similar a la que el rey de Gran Bretaña mantuvo con el Endriago. Si éste tuvo su origen en el incesto entre dos gigantes, Furior es un híbrido entre toro y humano, hijo también de dos jayanes, pero concebido mientras el padre, Bravanandel, se imaginaba que tuvo parte con una vaca<sup>47</sup>. Él, dueño de un ganado, se enamoró de una de ellas, tanto que, estando con su mujer, «tuvo tal fuerza la imaginación del jayán en la vaca que dicho avemos, que la jayana fue encinta, y al tiempo de parir parió con tantos dolores que todos pensaron que muriera; mas, cuando vino a parir, parió una cosa la más desemejada del mundo, porque parió un monstruo que de la cinta arriba era de forma de hombre y de la cinta para baxo de toro» (CCLXVIr). A los juegos entre identidades y sexo, se une la ambigüedad de un encuentro figurado con una bestia.

Del uso del disfraz en el cortejo se sirve don Florisel, que ansioso por disfrutar de la belleza de Silva se viste de pastor (K828.1. *Knight disguised as sheperd*; K1815. *Humble disguise*), un traje que hace al caballero descender para el cortejo a un nivel social inferior<sup>48</sup>. Pese a esta novedad, el disfraz de pastor para amar, Florisel sigue los tópicos y las convenciones del género caballeresco en su declaración (*militia amoris, supplicium amoris, religio amoris, dulce malum*, etc.), exactamente igual que hace la pastora en su caracterización como *dame sans merci* (es soberbia, hermosa y altiva, consciente de su superioridad frente a Darinel, al que desprecia por ser villano). Sin embargo, Darinel, como Busendo, ama a Silvia desde planteamientos radicalmente distintos: proclama públicamente su amor tanto a la naturaleza (a la que hace su confidente de su desesperación y soledad, y en la que canta y toca música) como a Garinter y su primo, se cree digno de su amor, no comprende a la pastora, pues él la quiere como esposa, y no ve impedimento alguno a su relación, ya que se acomodan en estados y hábito (CCLXXVIIr).

Al margen de estas formas de amar, Silva recrea ciertos tipos, bajo la perspectiva de lo cómico, que Montalvo había utilizado en varias ocasiones y que en el mirobrigense tienen una incidencia secundaria y accidental. Brimartes, leal amador de Onoria que había ido de corte en corte por imposición de Branzahar con la Demanda de las Imágenes<sup>49</sup>, cae en las redes de una dueña anónima resentida con un hombre que la abandonó y que, por ello, mantiene la costumbre de obligar a todos los caballeros a «morir o jurar qu'él jamás amará a otra sino a mí y que en todo cumplirá mi voluntad, y, como ha jurado, téngolo conmigo hasta que d'él me aya vengado otro que más quiera, y después metilo en una prisión donde tengo más de cien cavallero» (CXXXVIr). El que se identifica como el Caballero Acostumbrado a Siempre Vencer es vencido por los escuderos de la dueña que, imitando la estrategia de los caballeros descortesés con las doncellas<sup>50</sup>, lo está obligando a jurar

mientras lo sujetan «desnudo en camisa con una sogá a la garganta cabo un gran fuego» (CXXXVIr). Esta misma función de tipo tiene una doncella que Amadís de Grecia se encuentra en un camino: quiere obligar al héroe a mantener relaciones sexuales con ella, y ante la negativa le responde: «Y si así sois con todas como conmigo, endonada puso Dios en vós tanta hermosura, pues tan poco provecho d'ello a las mugeres que os aman viene» (CXLIV). Y añade: «nunca vi hermosura más mal empleada que la tuya» (CXLIV)<sup>51</sup>.

Junto a esta liberalidad en el amor, existen mujeres que deciden permanecer célibes. Como ya hizo Carmela en *Las Sergas*, Gradaflea rechaza los agradecidos requiebros de Lisuarte tras haberlo librado de la muerte por alevosía, pero promete seguir vinculada a él. Luscela ingresa en un convento y asume voluntariamente su virginidad; era este ingreso la única opción posible para la doncella porque es impensable su independencia de una autoridad masculina. Zahara, que trata con humor la dualidad de su condición, se presenta ante Amadís de Grecia en los mismos términos que las anteriores: «Y pues tu padre Lisuarte en este caso gozó la gloria del verdadero y limpio amor de la hermosa infanta Gradaflea, bien es que, porque en nada le tengas embidia, gozes tú del de la valiente y soberana reina Zahara» (CCXLVIIIv). Sin embargo, su firme determinación se quebranta por voluntad de los hados en el Valle del Amor:

*(...) aquellos tres sabios que en Árgenes estaban, (...) por parecerles gran mal no quedar generación de tan estremada muger, hizieron la flota por sus artes aportar a donde las artes (...) supliesse[n] la falta del aparejo en esta reina y cavallero para cumplir sus desseos, el uno por no ofender a su señora y la otra por no ofender a su honra» (CCLVIIv).*

Zahara queda embarazada de gemelos, concebidos, según su ídolo pagano, del dios Marte mientras dormía (CCLXXIIr).

La relación del amor con la mujer tiene otra variante de la que también se pueden sacar consecuencias sociológicas (misoginia). Sistemáticamente se castiga a las féminas altivas, a las que la magia somete a castigos similares a los de Tántalo por rechazar a sus pretendientes<sup>52</sup>. Tal le ocurre a Brizaña quien, cansada de las solicitudes de amor de uno de sus vasallos, lo manda decapitar. Zirfea, descontenta por el comportamiento cruel de su pariente, la condena en la isla Despoblada a sufrir el continuo dolor de una espada clavada en el pecho, con el muerto y sus hermanas ante ella (II, 47). Mirabela y Onoria padecen una tortura similar: ambas rechazan el amor de Mostruofurón y Branzahar por su fealdad. En el primer caso, Mostruofurón (II, 117) mata al padre de ella, ante lo cual la joven se atraviesa el pecho con una espada, y queda encantada también en permanente dolor. Onoria permanece encerrada en una jaula por no corresponder a Branzahar, si bien ella puede ser liberada bajo determinadas condiciones que obligan a Brimartes a ir con la Demanda de las Imágenes a las cortes de los caballeros más famosos.

### Mecanismos narrativos

Silva saca a la luz una historia de gran simplicidad narrativa en la que los acontecimientos se desarrollan linealmente, amplificados (*amplificatio*) con distintos recursos que pretenden presentar la evolución de la saga y de la forma de narrar inaugurada por Montalvo. Muchas de estas técnicas son similares a las empleadas en la épica, una de sus fuentes de inspiración (Cacho Blecua 1991: 56).

1. *Anticipación*. En la obra se adelantan datos que aportan una información narrativa y metanarrativa, como el anuncio reiterado de una continuación de la serie a manos del mismo autor. Narrativamente se recurre a profecías crípticas y simbólicas en padrones o en cartas, sueños o motivos que actúan de indicios para anunciar la naturaleza del desenlace de la aventura o episodio. La carta de Niquea al Caballero de la Ardiente Espada introduce a aquélla en el universo de la ficción. Solo después de esta presentación, Silva nos resume la historia de la hija del Soldán, y la situación de soledad en la que se encuentra por culpa de su belleza. Sin embargo, el arco de anticipación más amplio tiene lugar al final del *Lisuarte*, en el que se declara la desaparición de Perión, Lisuarte y el Emperador de Trapisonda sin dar detalles sobre la causa o el lugar. Es necesario esperar hasta el *Amadís de Grecia* para saber toda la información sobre el hecho, el responsable y la razón del castigo. Disponiendo la información de esta manera se acentúa el suspense, y se consigue dotar a la historia de cierto halo de misterio.

2. *Repeticiones y simetrías*. Las repeticiones como mecanismos de cohesión afectan a unidades menores, como los motivos, y a episodios enteros. Así Feliciano abusa del *tres*, número de enorme tradición folclórica, tanto en elementos recurrentes como en la propia estructura narrativa: tres son las causas por las que Lisuarte entra en guerra con Abra: el incumplimiento de su promesa de matrimonio, por la muerte de Zair, y la usurpación de Babilonia por la emperatriz. Asimismo, hay tres espadas clavadas en los pechos, tres ataques de Amadís a Brimartes antes de la reconciliación, tres encuentros de Lisuarte y su hijo anteriores a la incorporación definitiva de éste a la familia, tres desafíos a Lisuarte por la muerte del soldán de Babilonia y tres acciones engañosas: el duque de Gullón, padre de Maneses, jura ante el Emperador de Roma que se dirige a sus tierras con buena voluntad, lo mismo hace Zair con el Emperador de Trapisonda y Zahara con el Soldán de Niquea, aunque finalmente se lleve a su hija.

En ambas partes existe una traición narrada en los mismos términos y que concentra el potencial bélico de la trama, cuyo desarrollo se inspira en las batallas que Montalvo describe en *Las Sergas*. La alevosía de Zair y del duque de Bullón se realizan de forma similar y cumplen objetivos idénticos. Comparten el ser producto del amor, pero posteriormente se rebasa esta intención inicial y se incorporan a ella intereses políticos y territoriales. Los celos provocan una muerte (en un caso involuntaria) y traen consigo el deseo de venganza de los agraviados, aunque en ambos este deseo está celosamente encubierto con muestras de gran cortesía. Así, los parientes de Maneses, ahorcado por Arquisil, fingen someterse al emperador de Roma, aunque en realidad están tramando su venganza. También simula sumisión Zair ante el matrimonio secreto de Onoloria y Lisuarte, y acepta esperar a que el Emperador de Trapisonda aplique la ley sobre los traidores cultivando su amistad. Sin embargo, prepara una emboscada para capturar al Emperador y a los suyos, y lleva tiempo construyendo un túnel que conecta directamente con la torre en la que está presa Onoloria. Finalmente, uno y otro episodio se deciden en un enfrentamiento que arrostra a dos ejércitos y numerosos aliados.

3. *Imitación*. El género caballeresco evidencia, además, una gran permeabilidad, que favoce la asimilación y el acopio de elementos de distintas formas de narrar. En el *Amadís de Grecia* existen otras manifestaciones literarias: se utilizan fórmulas similares a las épicas<sup>53</sup>, se incorpora una canción (¡Luscela, Onoloria, Onoria/ ni el sol que el mundo rodea/ no se igualan con Niquea! [CXLVII v]), y se menciona el romance anónimo «Que



por mayo era por mayo/ cuando hace la calor». Como ya ha sido señalado, Silva asume modelos en prosa: la deuda pastoril, el influjo de Montalvo, elementos de la ficción sentimental (sin final trágico) y, según ha sido apuntado, la deuda del ciclo de los palmerines, especialmente en el tratamiento del amor en el que el autor es más flexible y menos convencional. Pese a que los personajes fundamentales de la narración son de la saga de los amadises, los motivos accesorios deben mucho al anónimo autor del *Primaleón*. Sus influencias son más sutiles, pero es necesario que se tengan en cuenta para explicar diversas innovaciones, que, a la luz de estos datos quedan en imitaciones: amor producido por magia, adquisición de fama por caballeros bastardos, muerte de caballero por belleza de una doncella, existencia de un rey cristiano (Palmerín y Lisuarte) que tienen hijos paganos (Polendos y Caballero de la Ardiente Espada), convivencia de religiones sin hostilidad, enredos por el disfraz y juegos de identidad, enemistad entre los amantes, nacimientos prematuros por tristeza de la madre, enamoramiento de retrato o pintura, existencia de una espada mágica que impide encantamiento, uso del espejo como prueba para medir la intensidad de los amores, presencia de dueñas lascivas que raptan a los caballeros para hacer con ellos su voluntad, etc.

Finalmente, además de los ecos celestinesco en el tratamiento del amor, Silva en su *Amadís* muestra una clara tendencia a la dramatización (Cravens 2000: 67). Sus personajes adoptan poses plenamente dramáticas en sus diálogos y lamentaciones (*planctus* de Lisuarte por la muerte de Onoloria), y en sus actuaciones (recurrente empleo del disfraz) o vestuarios. En estas realizaciones se incluyen escenas dramáticas como el sugerente encuentro en el fuego de Nereida y Niquea, o las doncellas bailando en la «Gloria de Niquea», que justificarían la lectura dramática que hicieron generaciones posteriores y que produjo diversas obras teatrales, inspiradas en el argumento, pero adaptadas a los gustos contemporáneos.

4. *Comicidad*. A Feliciano le gusta el humor, la risa, el juego, la confusión y el equívoco, interés por el que incorpora a sus obras el disfraz<sup>54</sup>. Lo cómico presenta diversas manifestaciones según sea situacional o verbal, destinado a los receptores o compartido por los propios personajes. Existen ocasiones en las que estos últimos buscan demostrar ingenio en la corte con juegos de palabras y equívocos, reflejo del *homo facetus*, es decir, del gusto cortesano por las burlas, los artificios o las invenciones; el construir frases ingeniosas y respuestas ocurrentes da cuenta de una actitud plenamente renacentista<sup>55</sup> (Castiglione, *El cortesano*) que busca el placer en el ámbito palaciego.

Feliciano introduce el humor en sus páginas a través de procedimientos vinculados estrechamente con la situación. Dentro de este conjunto lo cómico surge de matices completamente distintos. Así Lisuarte mata en la corte del Emperador de Trapisonda al duque de Alafonte por equivocación como estrategia argumental; la Bestia Serpentina quiere ayudar a su amo, pero por confusión acaba mordiéndole<sup>56</sup>. Otra manifestación de lo cómico refleja una inadecuación entre los deseos del personaje y la realidad: Busendo ama a Niquea y le declara su amor ante la burla de todas las doncellas; como él, el pastor Darinel quiere defender a Silvia, pero cuando la ataca un caballero descortés sale huyendo y se esconde ante la carcajada general. En este mismo sentido, la ingenuidad de Amadís de Grecia despierta la ganas de reír a su bisabuelo. La excesiva confianza que el joven tiene en él y en sus amores produce hilaridad en el viejo, ante lo cual el muchacho lo acusa de inoportuno y hablador. Es inadecuado el tono del de Grecia por cuanto cree saber más de amor que el caballero que tiene delante, que ha superado con éxito la Prueba del Tocado y

de la Espada, la de la Cámara Defendida y la del Arco de de los Enamorados, y será el único que llegará hasta la última grada en la «Gloria de Niquea»<sup>57</sup>. En otros casos, la situación cómica la produce el contraste: Brimartes, defensor de grandes ideales inspirados por la belleza y la pureza de Onoria, es vencido por una dueña que obliga a todos los caballeros que pasan por sus tierras, independientemente de sus deseos, a tener parte con ella (CXXXVIr). El contraste provoca también la risa de Esplandián cuando, al matar a Aliazar, se configuran dos grupos: los que lloran y los que bailan.

El escarnio y la crueldad son, asimismo, otras realizaciones de lo cómico. Todos disfrutaban ante la visión de Busendo golpeado por unos villanos, una situación ridícula que se une a su ya risible deformidad física. Junto con este castigo físico se presenta otro puramente verbal. Amadís de Grecia llegó a la Ínsula Despoblada, y se encontró un caballero con un escudo en el que llegaba un corazón partido. Acercándosele, le dijo al héroe:

– *Cavallero, punad de os defender o de venir comigo a la prisión por paga de vuestra locura de osar entrar acabar lo que a solo uno á de ser otorgado.*

– *Cavallero –dixo Amadís de Grecia–, según las insinias de vuestro escudo más pensé que me requeriéades de amistad que de batalla por el deudo que tenemos; mas pues así conviene passar, forçado me será (CLXVr).*

Esta respuesta de Amadís lleva ya implícita la burla al género caballeresco en general, donde era común viajar con escudos en los que figuraban un corazón en dos partes. Además de las reflexiones sobre este aspecto que hemos incluido en los distintos capítulos, existen tres consideraciones que deben ser mencionadas por cuanto son paradigmáticas de esta ridiculización de las convenciones del género caballeresco: tanto Amadís como Niquea están muy enamorados entre sí, pero ella tiene que mirar la pintura de Zirfea para comprobar si el que tiene delante es su amigo, y lo mismo le ocurre a él, quien tras la visión fugaz del pergamino pintado por la maga, ignora cuál de aquellas damas que allí vio dibujadas lo hizo desmayarse. La burla afecta también a las armas: Brimartes y el Caballero de la Ardiente Espada llevaban muchas horas luchando, tantas que anocheció. Para que pudieran seguir, tuvieron que encender unas hachas, que apagaron porque duraba demasiado el combate. Incluso a oscuras, peleaban, de modo que la única opción fue agarrar a cada uno de un lado, y tirar de ellos para separarlos.

La magia es, asimismo, fuente de regocijo y diversión, únicamente una vez que los espectadores de lo *magicus*, entendido como técnica, son conscientes de las dimensiones e implicaciones del truco. Axiana se burla de Perión y los suyos cuando llegan a la isla de Árgenes: concertadas las paces entre ellos, la hija de Zirfea decide enseñarles algunas de las maravillas que su madre ha dejado en la isla. Entre ellas se encuentra una serpiente que aparece en una fuente envuelta en la niebla y a cuyos lomos viaja Axiana. Todos se asustan porque temen una traición, hasta que se dan cuenta de que es una ilusión de la maga.

5. *Amplificaciones*. La técnica de la *amplificatio* se aplica a todo el género siguiendo *grosso modo* las mismas estrategias. Las glosas del autor, probablemente influenciadas por los *Regimientos de Príncipes*, son digresiones recurrentes no marcadas por la tipografía sino incorporadas directamente a la ficción: Silva añade comentarios a las acciones de los personajes y convierte sus parlamentos, sobre todo las intervenciones de Amadís de Grecia que se presenta como portavoz del autor, en filtros de su propia ideología. Así, aconseja a los monarcas que reflexionen antes de dejarse influir por engañadores, lo mismo que sugirió el Caballero de la Ardiente Espada a Magadén cuando la escribió una carta de petición de

disculpa; también propone meditar antes de convertirse al cristianismo, como hace su héroe, cuyo bautismo solo se lleva a cabo después de su entrada a la Torre del Universo. Se defiende un ideario en el que se ensalza la virtud y el comedimiento para la resolución de conflictos, presidido por el tema de la religión, y que filtra consideraciones sobre el amor (CCLXXIV).

Por otro lado, Silva también toma la palabra para censurar lo que él considera continuaciones apócrifas. Feliciano se autoproclama heredero de una saga a la que continuamente hace mención en el desarrollo de la obra para asimilarla, superarla, criticarla y reconducirla según las leyes que la cohesionan. La crítica contra el *Florisando*, al que Silva califica de fabulosa continuación de *Las Sergas*, se hace patente en el propio texto cuando habla de su *Lisuarte* como la sexta parte de esta historia tanto en intervenciones de las que él se hace responsable como en la ficción misma. Así en la Sala del Tesoro del Castillo de las Siete Torres en el rótulo que anuncia a Apolidón puede leerse en qué aventuras intervino este mago y en qué parte de esta gran historia lo hizo:

*y la istoria de la prueba de la espada que Lisuarte de Grecia ganó sacándola del león en Costantinopla a vista de todos los paganos que la tenían cercada, por donde fueron desencantados el rey Amadís y el emperador Esplandián con todos los otros reyes y reinas, sus amadas mugeres, que con ellos por Urganda fueron desencantados, como la sesta parte d'esta historia vos lo ha contado (XLIIr).*

En el resto de los padrones (los de Alquife, Medea, Melía y Urganda) también se refiere a su *Lisuarte* como la sexta parte de la historia, aunque en el colofón el corrector lo identificara expresamente como el séptimo libro de la serie.

La desautorización de las obras anteriores se aplica al contenido mismo. Crea Silva una leyes propias para la ficción, que deben ser compartidas para dar una coherencia interna que la individualice y la haga evolucionar de acuerdo a su propia lógica (Roubaud 2000: 205). Esta lógica le permite destituir a Montalvo de su tarea de cronista por inventar una batalla fabulosa que no se desarrolla según el curso especificado en la resolución de la trama:

*Porque quiero que sepáis que hasta aquí jamás estos cavalleros, padre e hijo, se combatieron ni aun entonces no se combatieran sino por la estraña forma de su venida no se conociendo, porque el coronista de Esplandián en su[s] Sergas, por dar la mayor gloria que jamás alcanzó cavallero, a este emperador lo quiso hazer vencedor de su padre, el rey Amadís, el cual de nadie jamás fue vencido, y él a todos cuantos con él se provaron sí, por do parece assí por su bondad como por su saber aquella batalla ser fabulosa, porque no cabía en razón que, siendo su padre, le salteasse el camino conociéndolo, ni ya que lo hiziera en su bondad ser tan presto vencido como agora claro muestra la experiencia d'esta batalla la verdad (CCLXXIVv).*

Montalvo exalta la valentía del hijo sobre el padre, porque prefiere el tipo de caballería que representa Esplandián, asociada a valores religiosos (recuperación del espíritu de cruzada [Marín Pina 1996]). En cambio, Silva lo relega a un segundo plano: lo hace protagonista de dos aventuras, situadas en ambos extremos de la trama, de las que sale derrotado moralmente por su padre y por su nieto.

Los argumentos para desprestigiar las continuaciones de Montalvo repiten idéntico esquema. Al *Florisando* de Páez de Ribera y al *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz se los acusa de ser fabulosos o fingidos con respecto a la obra fundacional. En el primer caso el autor

falsea el contenido de la crónica de Montalvo «porque en toda la grande historia del rey Amadís no parece don Florestán tener ni aver tenido hijo de Corisanda» (CCLXXVI r); en el segundo, contraviene las informaciones sobre la edad de su protagonista<sup>58</sup>, crítica que utiliza como pretexto para hacer propaganda de su nueva obra:

*y tras él otro de Lisuarte donde dize que murió el esforçado rey Amadís, lo cual claro parece ser fingido porque Amadís, según sus coronistas, bivió más de dozientos años, y a la sazón que dize aquel libro morir no avía ochenta, de lo cual todo la Gran corónica de Florisel de Niquea y del fuerte Anaxartes da muy grande y larga relación (CCLXXVI r)*<sup>59</sup>.

A partir de la segunda parte, Silva usa distintas estrategias discursivas que afectan a la frase, a los parlamentos, y, por tanto, a las digresiones. En el tratamiento del espacio se observa el paso de una caracterización de éste propiamente medieval, simbólica, esquemática y connotativa, a otra denotativa y evocadora, más cercana a los ideales renacentistas; se evidencia una transformación, una evolución del monocolor al perspectivismo y al colorismo del realce. Feliciano se complace en jugar con las palabras describiendo situaciones (en general tormentas que provocan naufragios y azarosas llegadas a islas mágicas y amaneceres) con abundante adjetivación valorativa, con un léxico ampuloso, periodos oraciones muy largos en los que el verbo aparece al final de la frase, sintaxis latinizante, construcciones de gerundio que se acumulan recursivamente, produciendo en ocasiones anacolutos, etc.

Similar comportamiento se comprueba en otros mecanismos textuales, porque el *Amadís* es rico en descripciones de personajes, situaciones y acciones con intereses narrativos. Se crea un retrato del personaje en el que se evoluciona desde la simplicidad descriptiva del sintagma «ricamente vestido» de las caracterizaciones caballerescas anteriores a descripciones mucho más amplias y precisas, reflejo de una doble función: el uso de una nueva técnica narrativa y la representación pomposa y sobrecargada del vestuario como ejemplo de ostentación. Así, Lisuarte y Perión están empeñados en que Onoloria y Gricileria reciban a Abra ricamente arregladas para demostrar con ostentación el poder de las tropas y regiones cristianas, y contrarrestar de este modo cualquier alarde de soberbia de la emperatriz (CXXIr, CCLXIIIr, CXXv).

Otro recurso de la *digresio* es la *gradatio*. El carácter del personaje se perfila por sus acciones, palabras, pensamientos y cartas cuya función es aportar perspectivismo, y graduar el suministro de información. Las apretadas síntesis de la vida de un individuo que no se corresponden al momento de la acción cumplen idéntica función. Además, la trama se organiza en torno a aventuras, pruebas iniciáticas y propiciatorias que aumentan en complejidad y peligrosidad. Así, Amadís de Grecia lucha cada vez contra monstruos más feroces, hasta llegar a Furior Cornelio cuya batalla se identifica plenamente con la del Endriago y Amadís de Gaula. Igualmente los personaje son cada vez más perfectos: Niquea es mucho más hermosa que Luscela, y es una diosa; si por la belleza de la hija de Alpartacio un caballero murió, por la de ella se crea una trama y un complejo juego de identidades que traen asociados no solo la muerte, sino también la resurrección del personaje. Progresivamente aumenta el número de espectadores, la dificultad de las batallas, las heridas en los combates, los efectos de la magia, el número de magos, la naturaleza de las transformaciones; se acentúa el uso de figuras retóricas, se dificulta la expresión, se complica la lengua, etc.

## Lengua y estilo

La producción literaria de Silva corrió paralela a la de fray Antonio de Guevara, autores ambos amantes de las extravagancias estilísticas y a quienes el público veía «como ejemplo de un solo fenómeno. Sus estilos rebuscados y artificiosos, aunque distintos, resultaban de un deseo común de lucir en la corte y lograr fama con sus obras literarias entre las multitudes» (Cravens 1976: 31). Este supuesto afán por conseguir el aplauso de las masas los somete, sin embargo, a la burla de otros escritores, incluso de Cervantes, que zahiere reiteradamente la lengua de Silva, presentando en un tono irónico y socarrón su estilo altisonante y pueril e, incluso, disparatado. Este estilo grandilocuente, oscuro y exagerado da cuenta de una personalidad literaria excesiva y acaparadora, capaz de sintetizar en su producción un número grande de estrategias expresivas y orientar su contenido hacia cuotas notables de condensación conceptual.

Feliciano saca a la luz el *Amadís de Grecia*, y lo corrige intentando adaptar sus rasgos estilísticos a los personajes de su obra, los caballeros. De acuerdo con la teoría de los tres estilos (grave, mediocre y sublime) difundida durante la Edad Media y basada en la categoría social de los personajes, parece lógico que a un texto de caballerías le correspondiera el estilo sublime (Cacho Blecua 2003: 37), al que Silva contribuye con el uso de la más variada gama de recursos narrativos. A pesar de que Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* defendía una expresión natural y sin artificio, usa Feliciano un lenguaje arcaico, fingidamente recreado, que, aunque propio del género, él progresivamente va complicando a través del aumento de la extensión de las intervenciones orales (todos los personajes usan el mismo registro culto, un «lenguaje monocorde» [Cacho Blecua 1991: 192]) o escritas por acumulación nominal u oracional que en algunas ocasiones genera anacolutos y anfibologías, construidas a modo de argumentos lógicos y silogismos (*argumentatio*) que intentan demostrar una verdad y dar verosimilitud a lo narrado, pero que realmente producen la impresión de burla porque «rozan lo ridículo» (Cravens 1976: 35). Esta sensación de escasa fluidez expresiva procede, además, de forzar la sintaxis a través de ablativos absolutos, gerundivos, acusativos de relación, oraciones de infinitivo con sujeto en nominativo, y conjunciones pleonásticas empleadas para recrear una sintaxis latinizante con la que se pretendía incidir en este estilo sublime. Esta misma intención tiene la *concordatía ad sensum* y el hipérbaton que dificulta la distribución de determinantes y posesivos («con aventura de todo su remedio contrario dio (...)» [CCLXXXv]), la asignación del referente (anfibiaología), y que afecta, además de a las categorías léxicas mayores, a conjunciones y adverbios.

Todas estas tendencias se acentúan en la segunda parte del *Amadís de Grecia* en la que se observa un estilo artificioso, ampuloso, conceptista, latinizante, culto y grandilocuente, con frases huecas, largas y altisonantes que en ocasiones dejan inconcluso su sentido:

*Lisuarte les dixo a los unos y a los otros quién eran, y, aviéndose recibido con aquel acatamiento que entre tales personas se requerían, dando gracias a Dios que a tal tiempo los oviesse traído, tomando licencia d'ellas hasta poner en cobro aquel hecho, diciendo que después sabrían la forma de su venida (CLIV)<sup>60</sup>.*

Otras veces, en cambio, la sintaxis se simplifica, y se abandona la subordinación para yuxtaponer oraciones produciendo la impresión de rapidez acumulativa:

*Cuando la otra barca llegó cerca, vieron un cobertor de oro sobre cuatro pilares debaxo de un rico lecho con paños de oro; en él venía echada una dueña negra. Traía una corona de oro en su cabeça de gran valor; venía vestida de paños de duelo [y] a su garganta traía una gruesa cadena y unos grillos a los pies (LXXIIIr)*

En la representación de los estados amorosos retoma Silva los tópicos de la poesía de cancioneros: se sirve de exclamaciones para simular el éxtasis amoroso, metáforas y motivos cancioneriles (amor como herida, como fuego, como guerra, como religión, como sufrimiento, etc), antítesis («Por librar de prisión tú has de ser metido en la más grave y cruel que nunca cavallero jamás fue puesto» [XXXI<sup>r</sup>]), oxímoron que marcan las contradicciones de la pasión, juegos conceptistas como el políptoton o la *derivatio*, enumeraciones («Y allí fenecerán mis crueles ansias y tus desvíos, mi amor y tu desamor» [II, CII]), comparaciones («tanta turbación, que parte del gozo que presente tenía le hizo olvidar» [LXXXVIII<sup>v</sup>]), y paralelismos, adjetivación valorativa y denotativa (sarta de adjetivos), sinonimia, construcciones bimembres («donde no solo con mi estado en condición se pone, mas los vuestros por causa de su grandeza» [II, LXXXV]), vocabulario poco abundante y repetitivo con toda suerte de palabras acabadas en *-miento* (*razonamiento, merecimiento, encarecimiento, quebrantamiento, atrevimiento, recibimiento*), estructuras simétricas, afectación expresiva, dilogías, relaciones lógicas incongruentes, frases simétricas que se oponen, etc.

La hibridación genérica característica de las novelas de caballerías favorece la incursión de rasgos estilísticos de otras formas de escritura. La deuda épica queda patente en las descripciones de las batallas, en la personificación de las armas, en el uso de hipéboles e imágenes bélicas, invocaciones a los auditores y actualizaciones ante sus ojos (*ponite ante oculos*), enumeraciones, elipsis de sustantivos y verbos, y todo tipo de recursos que buscan imprimir rapidez a las escenas acumulando acciones y personajes. Afecta también a figuras más concretas como la identificación de la belleza y disposición física con la bondad del ánimo y pericia en la guerra. Elementos dramáticos se observan en la configuración de determinadas escenas que podrían funcionar con autonomía en el conjunto de la obra, en las pormenorizadas descripciones de vestuarios, en diálogos rápidos y vivos que contrastan con arengas mucho más comedidas y retardadas, en los juegos de identidades del disfraz, en las anfibologías, en la ambigüedad, etc. El peso de otras formas narrativas en prosa, la ficción sentimental o los libros de pastores, favorece la incursión en la trama de recursos semánticos como la metáfora, la alegoría, los símbolos, la mitología recurrente, las sinestesias, etc.

Feliciano usa todos los recursos retóricos a su alcance (*planctus*, arengas militares, dedicatorias, técnicas de la persuasión, etc) en la escritura de cartas donde este empleo consigue sus más altas cuotas de complejidad y concisión. Las misivas entre los personajes aumentan en extensión, en dificultad y en número con respecto al *Lisuarte* de 1514; en el propio texto son mucho más numerosas en la segunda parte (veintiuna) que en la primera (dos), tienen unos destinatarios distintos y usan unos procedimientos narrativos que se adaptan a los objetivos concretos de la comunicación. Salvo en una única ocasión (la carta-presentación de Niquea en la que la joven declara su amor al Caballero de la Ardiente Espada), el intercambio epistolar se lleva a cabo entre personajes que han interactuado previamente, y en respuesta a un conflicto surgido durante este contacto (supuesto adulterio, asesinato de un hermano, envío de prisioneros o profecías sobre el futuro,...). Construye sus cartas, todas en prosa, según las pautas del *ars dictaminis*, en un momento en el que triunfaba plenamente la carta humanística.

En suma, su peculiar uso del lenguaje provocó la censura e, incluso, la crítica descarnada de sus contemporáneos. Se ríe de él Diego Hurtado de Mendoza en dos cartas que deliberadamente imita subrayando las imposturas lingüísticas más relevantes del mirobrigense y que reflejan la opinión general, patente en la sátira anónima de *Los humildes contra Maldonado* (Avalle-Arce 1974: 7). Cervantes satiriza su extravagante y absurda imaginación, se mofa de un estilo rebuscado, artificiosos y rimbombante, admirado por un viejo hidalgo manchego que enloquece tratando de esclarecer sus «endiabladas y revueltas razones» (*Don Quijote* I, VI)<sup>61</sup>.

### Criterios de edición

Se transcribe el texto de la primera edición del *Amadís de Grecia*, que vio la luz en el ocho de enero de 1530 en las prensas de Cristóbal francés, impresor afincado en Cuenca, y que se encuentra en la actualidad custodiado por la Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart (Ra.16.ama.1.). Faltan los folios VIIIr y VIIIv cuyo contenido se ha restituido entre corchetes ([]) con los correspondientes del texto de Juan de la Junta publicado en Burgos en 1535 (incompleta: Biblioteca Nacional de Madrid, U-8571), al que también se ha recurrido para solventar lecturas dudosas. Además de faltar estos folios y de existir lecturas dificultosas, este ejemplar tiene numerosos errores de impresión, en general confusiones de letras o tipos invertidos, dada su enorme documentación –lo que hacía casi imposible su lectura– se ha preferido omitir la forma errónea, y sólo se ha puesto la corregida, siempre entre corchetes ([]).

Se ha intentado, en la medida de lo posible, respetar fielmente el texto, evitando regularizaciones en formas verbales adjetivales, nominales u otras modificaciones, siempre que no se dificulte la comprensión. En la edición del texto se siguen los criterios señalados por Lucía Megías en *Antología de libro de caballerías castellanos* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, pp. XXIV-XXVII), teniendo en cuenta:

- Se distingue entre *vós/vos* y *nós/nos*, utilizando las formas acentuadas cuando funcionan como sujeto o como complemento preposicional de 1ª y 2ª personal del plural.
- Las enmiendas al texto figuran como adiciones entre paréntesis cuadrados ([]) y los errores entre ángulos (<>); en este caso las erratas se representan sin modernizar, así que no se acentúan ni se escriben en mayúsculas, si tampoco tienen mayúscula en el impreso. Hemos decidido no marcar las erratas de inversión de letras para facilitar y agilizar la lectura del texto. Tampoco indicamos erratas por alteración del orden de las letras: *esapda*, *reizo*,...
- El prólogo y el texto tienen distinta numeración. En el primer caso, hemos decidido usar la numeración romana, y dejar la arábiga para el cuerpo del relato.
- Se respetan las vacilaciones en los antropónimos y topónimos.

En cuanto a la sintaxis, como en los anteriores casos, se respeta escrupulosamente el texto base teniendo en cuenta los siguientes matices:

- Por las características de la edición, las lecturas dudosas que merecerían una explicación en nota se dejan tal y como aparecen en el impreso. El texto exige una lectura lenta, reposada y meditada; si se hubieran hecho cambios importantes que hubieran contribuido a facilitar la comprensión del original, se hubiera contaminado el texto perdiendo los matices estilísticos tan ridiculizados por los contemporáneos de Silva. Además, Feliciano usa rasgos (palabras, construcciones,...) artificialmente arcaicos (¡*Santa María*, y *valme!*, donde esta *y* no se documenta, pero la mantenemos porque es

una estructura recurrente en el texto) lo que dificulta aún más la interpretación (*perdés* convive con *perdéis*, y *mossaron* con *mostraron*).

- La sintaxis es complicada por lo que algunos párrafos pueden resultar oscuro. Aclarar su sentido exigiría cambios sintácticos importantes que alterarían el texto y provocaría cambios sustanciales al estilo. Hemos intentado solventar estos problemas y facilitar la lectura con el uso de signos de puntuación. No obstante, en algunas ocasiones estos son insuficientes y es necesario recurrir a conjunciones, preposiciones o pronombres para matizar el significado. Este hecho se complica por el empleo de una sintaxis latinizante de la que se toma, además de la colocación del verbo al final de la frase y de la alteración del orden de los complementos, la asignación de estos (*vestida una ropa de raso carmesí toda sembrada de esferas de oro de tantas perlas y piedras*: acusativos de relación).
- El uso de las conjunciones dificulta la comprensión del texto, así como obstaculiza seriamente el sentido. Por todo ello se ha decidido reponer conjunciones únicamente en el caso de que la sintaxis de la frase quede incompleta o de que no queden claras las relaciones de dependencias (*Cavallero, tened esperança en Dios que, [si] aquí os truxo a tal tiempo, no fue sino por teneros guardada la honra que avíades de ganar...*).

### Biografía consultada

- ALONSO CORTÉS, N. (1933), «Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española*, 20, pp. 382-404.
- Amadís de Gaula* = RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G. (1991), *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, 2 vols.
- ARMAS, F. A. de (1985), «Villamedian's *La gloria de Niquea*: An Alchemical Masque», *Journal of Hispanic Philology*, 8, pp. 209-231.
- (2001), ««The Play's the Thing»: Clues to a Murder in Villamediana's *La Gloria de Niquea*», *BHS*, 4, LXXVIII, p. 439-454.
- ARRABAL, F. (1993), «Feliciano de Silva, autor maldito. El mayor chivo expiatorio de la literatura española», *Genios y figura. Mis idolatrados genios*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 103-117.
- ASENSIO, E. (1974), «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», *Estudios portugueses*, Paris, Fundação, Calauste Guebenkian, pp. 25-76.
- AVALLE-ARCE, J. B. (1974), *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 2ª edición corregida y aumentada.
- BARANDA, C. (1987), «Novela y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española», *Dicenda*, 6, pp. 359-371.
- (1988), *Feliciano de Silva y la «Segunda Celestina»*, Madrid, Colección Tesis Doctorales.
- BLAY MANZANERA, V. (2000), «La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, València, Universitat de València, ed. R. Beltrán, pp. 249-258.
- BRANDENBERGER, T. (2003), «Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano», *Revista de Literatura Medieval*, XV/1, Universidad de Alcalá, pp. 55-80.
- BUCETA, E. (1931), «Algunas notas referentes a la familia de Feliciano de Silva», *Revista de Filología Española*, 18, pp. 390-392.
- CACHO BLEUCA, J. M. (1986), «El entrelazamiento en el *Amadís* y en *Las Sergas de Esplandián*», *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, vol. I, pp. 235-271.



- (1993), «El beso en el *Tirant lo Blanch*», *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, eds. J. Romera, A. Lorente y A. M. Freire, Tomo I, pp. 39-57.
- (1995), «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, ed. de P. M. Piñeiro Ramírez, pp. 99-127.
- (2002), «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Universidad de Salamanca, coord. P. Cátedra, pp. 27-53.
- Cantar de Roldán, El* (2003), Madrid, Alianza Editorial, versión de Benjamín Jarnés, estudio de J. M. Cacho Blecua.
- CAPELLANUS, A. (1984), *De amore/Tratado sobre el amor*, Barcelona, El Festín de Esopo, edición de I. Creixel Vidal-Quadras.
- COTARELO Y MORI, E. (1926), «Nuevas noticias biográficas de Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española*, 13, pp. 129-139.
- CRAVENS, S. P. (1976), *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril*, Madrid, Castalia.
- (2000), «*Amadís de Gaula* reivindicado por Feliciano de Silva», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVIII, pp. 51-69.
- CUESTA TORRE, M. L. (2001), «Las ínsolas del *Zifar* y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes», *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 11-40.
- CHAVES MONTOYA, M. T. (1991), «*La Gloria de Niquea*. Una invención en la corte de Felipe IV», *La Gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, Madrid, Doce-Calles, pp. 43-87.
- DANIELS, M. C. (1984), «A Possible Chivalric Source of Tirso's *Aquiles*», *Tirso de Molina: vida y obras. Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso*, Washintong, pp. 197-204.
- (1992), *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, New York&London, Garland Publishing, Inc.
- DUCE, J. (2001), «Fantasías caballerescas: aproximación al motivo de los castillos encantados», [en prensa].
- EISENBERG, D. (1982), «*Amadís de Gaula* and *Amadís de Grecia*. In defense of Feliciano de Silva», en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 75-85.
- EISENBERG, D.; M<sup>a</sup>. C. Marín Pina (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- EGIDO, A. (1985), «*Sin poética hay poetas*. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón* (30), pp. 43-77.
- Florisel de Niquea*— SILVA, F. de (1999), *Florisel de Niquea (tercera parte)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, ed. de J. Martín Lalanda.
- HEUSCH, C. (2001), «L'amour et la femme dans la fiction chevaleresque castillane du Moyen Âge», *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, Paris, Ellipses, G. Martin (dir.), pp. 145-189.
- JIMÉNEZ RUIZ, J. (2002), «De Feliciano de Silva al *Persiles*. La metamorfosis del hombre en mujer como recurso de estructura y género», en *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, G. Cabello Porras y J. Campos Daroca (coords.), pp. 117- 162.
- LACARRA, M<sup>a</sup>. J.; J. M. Cacho Blecua (1990), *Lo imaginario en la conquista de América*, Zaragoza, Ediciones Oroel.

- LÁZARO, E.; J. LÓPEZ DE TORO (1952), «*Amadís de Grecia* por tierras de Cuenca», *Bibliofilia*, VI, Valencia, Castalia, pp. 25-28.
- Lisuarte de Grecia* = SILVA, F. (2002), *Lisuarte de Grecia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, Col. «Libros de Rocinante», ed. de E. Sales Dasí.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1974), *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita perdida*, Madrid, Gredos, Tomo I.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- MARÍN PINA, M. C. (1988), «Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares», en *La recepción del texto literario (Coloquio, Abril de 1986)*, pp. 11-24.
- (1991), «Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías», *Journal of Hispanic Philology*, 2, pp. 117-130.
- (1993), «Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos, IV, ed. A. A. Nascimento y C. Almeida, pp. 27-33.
- (1994), «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 1989)*, Salamanca, Universidad, I, ed. de M.I. Toro, pp. 541-548.
- (1996), «La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandido», dentro de *Fernando II, el Rey Católico*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 87-105.
- (2001), «El *Primaleón* y la comedia *El príncipe jardinero* de Santiago Pita», *Fechos antigos que los cavalleros en armas passaron. Estudos sobre la ficción caballeresca*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, ed. de J. Acebrón Ruiz, pp. 267-284.
- (en prensa a), «Libros de caballerías y el género epistolar»
- (en prensa b), «Las coplas del *Primaleón* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías», *Actas del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval. Alicante 16-20 de novembre de 2003*.
- MARTÍN LALANDA, J. (1999), «Temas y motivos de origen maravilloso en Feliciano de Silva: la parte tercera de la crónica de *Florisel de Niquea*», *Thesaurus [Estudios sobre narrativa caballeresca española en los siglos XVI y XVII]*, 54, pp. 217-238.
- (2002), «El ciclo de *Florisel de Niquea* [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva», *Edad de Oro*, Madrid, Universidad, pp. 153-176.
- PAZ y MELIÀ, A. (1964), *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles.
- Palmerín de Olivia* = STEFANO, G. di (1966), *Studi sul Palmerín de Olivia. I. El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia*, Pisa, Università de Pisa.
- Primaleón* = ¿VÁZQUEZ, F.? (1998), *Primaleón*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, ed. de M<sup>a</sup>. C. Marín Pina.
- Quijote* = CERVANTES, M. (1894), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Biblioteca clásica, comentado por D. Diego Clemencín.
- REYES, A. (1915), «Góngora y «La Gloria de Niquea»», *Revista de Filología Española*, 2, pp. 274-282.
- RÍO NOGUERAS, A. del (1995), «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, J. Paredes (ed.), vol. IV, pp. 137-149.
- (2002), «Las bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías», *La égloga*, Sevilla, Secretariado de publicaciones, en López Bueno (ed.), pp. 91-119.

- (2003), «Fiestas y contexto urbano en época de los Austrias, con algunos ejemplos aragoneses», *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, M<sup>a</sup>. L. Lobato y B. J. García García (coords.), pp. 193-209.
- ROUBAUD-BENICHO, S. (2000), *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, París, Honoré Champion.
- SAINZ DE LA MAZA, C. (1991-1992), «Sinrazón de Montalvo/Razón de Feliciano de Silva (*Amadís de Grecia*, cap. CXXVIII)», *Dicenda*, 10, pp. 277-291.
- SALES DASÍ, E. (1997), «Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*», *Íncipit*, XVII, pp. 175-217.
- (1998), «*Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525)», Guía de Lectura, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2000), «Ecos celetinescos en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva», *Tirant lo Blanc*, 3 [[http://parnaseo.uv.es/Tirant/Art.Sales\\_ecos.htm](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Art.Sales_ecos.htm)].
- (2001), «*Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526)», Alcalá de Henares, CEC (Guías de lectura caballerescas, 21).
- (2002), «Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte* y el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*», *Edad de Oro*, 21, pp. 117-152.
- SCHLEINER, W. (1992), «*Le feu caché*. Homosocial Bonds Between Women in a Renaissance Romance», *Renaissance Quarterly*, XLV, n<sup>o</sup> 2, pp. 293-311.
- Sergas de Esplandián* = RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G. (2003), *Sergas de Esplandián*, Madrid, Castalia, edición de C. Sainz de la Maza.
- THOMAS, H. (1917), *Dos romances anónimos del siglo XVI. El sueño de Feliciano de Silva y la muerte de Héctor*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- (1952), *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas. Despertar de la novela caballerescas en la Península Ibérica y expansión e influencia en el extranjero*, Anejos de *Revista de Literatura*, 10, Madrid, CSIC.

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto BF2002-00903, titulado «Bases para el estudio de los libros de caballerías (II)» del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Queremos agradecer a todos los miembros de este proyecto y, en especial, a Juan Manuel Cacho Bleca, M<sup>a</sup>. Carmen Marín Pina y Alberto del Río Nogueras, su supervisión e incondicional apoyo material y humano, gracias al cual se han podido superar los diversos problemas que ha planteado la edición del presente texto. Sin embargo, la responsabilidad de los errores recae sobre nosotras únicamente.

<sup>2</sup> Cravens (1976), Daniels (1976/1992), Eisenberg (1982), Arrabal (1993), del Río (2001; 2002: 91, n. 2) y, más recientemente, Bradenberger (2003) tienen palabras de aprobación para los trabajos de Feliciano. Según Buceta, «algunas de sus creaciones, al decir de Southey, influyen en Sidney, en Spenser y en Shakespeare» (Buceta 1931: 392), como intentó demostrar J. Perrott tempranamente en «Die Hirtendichtung des Feliciano de Silva und Shakespeare *Wintermärchen*», *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literature*, 130 (1913), pp. 53-56.

<sup>3</sup> Diversos investigadores se han preocupado por la biografía de Feliciano de Silva. Entre ellos remitimos a Barrera y su *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español*; a Balenchana y su edición de la *Segunda Celestina*; a la *Bibliotheca Hispanica Nova* de Nicolás Antonio, y a las *Ilustraciones de la Casa de la Niebla* de Pedro Barrantes Maldonado. Más recientemente se han

interesado sobre el tema Cotarelo (1926), Buceta (1931), Alonso Cortés (1933), Cravens (1976), Baranda Leturio (1988) y Marín Pina (1991), y Sales Dasí (2002).

<sup>4</sup> En este caso se hablaría de niñez real sino literario-ficticia, porque el *Lisuarte* de 1514 era su incursión primera en la escritura de ficciones.

<sup>5</sup> Lázaro y López del Toro (1952) señalan que es un topónimo y no un antropónimo.

<sup>6</sup> La información recibida en sueños es un resorte narrativo de carácter folclórico (D1960. *Magic sleep*; D1810.8.2. *Information received from dream*, J157. *Wisdom, knowledge from dream*, H1229.3. *Quest for (marvelous) thing seen in dream*).

<sup>7</sup> La relación entre novelas de caballerías y ficción sentimental fue ya señalada por Blay Manzanera (2000), trabajo citado en la bibliografía final.

<sup>8</sup> El guardián de la cárcel de Amor en la que está Leriano le impide entrar al Auctor acompañado de sus armas que son «aquellas con que el corazón se suele defender de tristeza, así como Descanso y Esperança y Contentamiento, porque con tales condiciones ninguno pudo gozar de la demanda que pides» (*Cárcel de Amor*, Comiença la obra, 86).

<sup>9</sup> El número también remite a la *Biblia*: doce son las tribus de Jerusalén, doce los meses del año, doce los apóstoles, doce las puertas del cielo, etc. Por su parte, Rodríguez de Padrón escribió los *Diez Mandamientos de Amor*. Encontramos, no obstante, un paralelismo más evidente en las doce reglas de amor que da el propio dios a un noble que declara su amor a una mujer de igual condición en el *De amore* de Capellanus (1984: 143-161). Se trata de un relato alegórico que guarda ciertos paralelismo con la *Lamentación* de Feliciano. Esta narración, utilizada en otras ocasiones, resume los castigos que sufrirán las mujeres que se muestren esquivas y altaneras en el amor, y rechacen a todos sus pretendientes. *Grosso modo*, y sin que pueda hablarse de una influencia directa, el marco de ambas historias es el mismo: el Amor es presentado como un rey que impone castigos a quienes no han cumplido fielmente sus preceptos. Los reos, en este caso únicamente mujeres, participan en un desfile que les lleva a un *hortus deliciarium*, una isla llamada «Delicias», si han usado del amor con comedimiento, a un lugar intermedio, llamado «Humedad», si han sido demasiado apasionadas y generosas en sus amores, y a un *locus terribilis*, «Aridez», destinado a mujeres más esquivas. El noble accede a este submundo después de un sueño y de haberse perdido buscando su caballo. Por su parte, Feliciano con su duermevela franquea los límites de la otredad; sale de allí al despertarse. En cambio, el noble de Capellanus debe echar al agua un bastón de cristal. Así pues, la historia tiene resonancias folclórica, no únicamente explicable a través de la relación entre el género caballeresco y la *ficción sentimental*. Este mismo hecho justificaría que descripciones alegóricas del palacio de Amor se encuentran ya desde la antigüedad, en el *Epithalamion de nuptiis Honorii* o las *Carmina Burana*.

<sup>10</sup> Cervantes emplea la misma estrategia en el *Quijote* (I, 52). Para continuar su historia, el autor tiene que recurrir a un antiguo médico que tenía en su poder una caja, esta vez de plomo, que había encontrado en los cimientos de una ermita. En esta caja estaban unos pergaminos escritos por unos supuestos académicos de Argamasilla en versos castellanos. Este motivo, vituperado por la burla y la sorna común a la obra, introduce una nueva fuente en la configuración de la historia, con la que se intenta, en último término, parodiar las invenciones caballerescas a partir de sus propios resortes narrativos.

<sup>11</sup> Roubaud señala la deuda que el *Clarián* de 1518 y del *Amadís de Grecia* tienen de la *Crónica Sarracina* y de la relación con la violación de la Cava por don Rodrigo de la que una doncella, Alquifa, fue confidente (Roubaud 2000: 152). Quizá por este motivo, el autor ha elegido la fecha de 711 como momento en el que se escondió el manuscrito de la obra. A

favor de este argumento se puede añadir la elección como lugar de escondite la cueva de los palacios de Hércules con lo que Feliciano «alude a la conexión entre la destrucción de España y la cueva o los palacios de Hércules, cuando Rodrigo no quiso poner un cerrojo en el palacio, como era costumbre de los reyes. (...). El tema alcanzó una notoria difusión literaria no sólo a través de la historia, sino a partir del XV a través de la muy editada *Crónica Sarracina* de Pedro del Corral (...)» (Cacho Blecua 1995: 108). Estas cuevas mágicas, lugares de contrastes, a la vez temibles y maravillosas, paraísos e infiernos, nacimiento y muerte eran producto de diversas influencias: motivos folclóricos, tradiciones legendarias, literatura clásica y artúrica (leyendas sobre las sibilas, jardines reales y literarios, grutas de ninfas y monstruos), fiestas cortesanas, épica culta, pastoral, «novela griega» o bizantina (1995: 113-114).

<sup>12</sup> Brandenberger (2003) ha estudiado los rasgos del género sentimental en dos obras de Feliciano: el *Amadís de Grecia* y la Parte Tercera del *Florisel de Niquea*. Tras enumerar estos rasgos concluye que, mientras que en el *Florisel* el episodio tiene autonomía frente al resto de la ficción, en el *Amadís* lo sentimental todavía queda sometido a los caballeresco. Además, lo original de este episodio es la convencia de diversos niveles de ficción por el efecto espejo (Brandenberger 2003: 68).

<sup>13</sup> El desfile triunfal de la amazona refleja festejos y celebraciones de triunfos con procedimientos similares a las prácticas festivas de la escritura de la obra. En palabras de Río Nogueras: «los libros de caballerías nutren de fantasía las solemnidades relacionadas con el homenaje festivo, pero a su vez, las páginas de aquéllos se ven contaminadas por los asombrosos montajes que se adueñan de las ciudades y anonadan a sus espectadores con ocasión de la visita de huéspedes ilustres» (Río Nogueras 2003: 209), es decir, hay reciprocidad e influencia mutua entre los libros de caballerías y las manifestaciones lúdicas contemporáneas. Mucha gente iba a ver estos espectáculos cortesanos, medios simbólicos de conectar poder y sociedad. De este modo, la fiesta se convertía en una práctica de poder, reflejo de un doble proceso de apropiación: el monarca se apropiaba metafóricamente de la ciudad, a la vez que ella lo aceptaba como reflejo del poder de Dios en la tierra. Además de inspirar triunfos y espectáculos de luz y de color, los libros de caballería sirvieron de base de obras dramáticas. Eugenio Asensio afirma que sus argumentos sirvieron de inspiración, entre otras piezas, a los *momos* cortesanos, protagonizados por «la flor de la corte, desde el rey hasta el paje, y [que] desplegaban un lujo asiático en vestidos y joyas» (Asensio 1974: 33). Las características de estas mascaradas son el lujo, los movimientos rítmicos y la música, ingredientes todos ellos del universo caballeresco.

<sup>14</sup> En ellos se narra la crónica abreviada de los amores de Platir y Sidela, ampliados en la siguiente obra (*Primaleón* 216, 534).

<sup>15</sup> Sigo en todo momento el trabajo de M<sup>a</sup>. Carmen Marín Pina (en prensa b).

<sup>16</sup> En ningún momento la magia choca contra el cristianismo, pues el propio Alquife solicita la conversión del Caballero de la Ardiente Espada disfrazado de ermitaño, disfraz de base folclórica (K1826. *Disguise as churchman / hermit*; H1233.1. *Holy man / hermit / as helper on quest*).

<sup>17</sup> Este monstruo sacrifica a los caballeros que han conseguido en esta misma ceremonia (S262. *Periodic sacrifice to a monster / to devil*; S262.2.2. *Youths and maidens as yearly tribute to monsters*).

<sup>18</sup> Este episodio recuerda al castigo que la reina de Tarsis impuso a su amante (Manarix), al que le colocó una corona encantada que le hacía arder continuamente en llamas vivas (*Palmerín de Olivia* 80, 269).

19 Las islas son los lugares encantados por excelencia para el folclore (F730. *Extraordinary islands*); en ocasiones, como en estas que estamos considerando, incluyen monstruos entre sus habitantes (F743.4(B) *Isle of monsters*). Además son también lugares idóneos para tener presos (R43. *Captivity on island*).

20 El primero de los números en romano remite a la parte; el segundo, al capítulo.

21 Duce opina que dentro de esta construcción ejercieron cierta influencia el *De universitate mundi* de Bernardo Silvestre y el *Anticlaudianus* de Alain de Lille (Duce en prensa). Afirma, asimismo, que el castillo es una síntesis de influencias, que oscilan desde la estructura alegórica de la antigüedad influida por la tradición oriental y bizantina, hasta a ser sinónimo de la casa de Dios en la literatura ascética y mística.

22 Estos fenómenos se asocian en el folclore con lo diabólico: G303.17.2.5. *Devil retreats into hell amid thunder and lightning*, G303.6.3.1. *Devil is followed by a thunderstorm*, F968. *Extraordinary thunder and lightning*.

23 En el *Amadís de Grecia* se observa el paso de una penitencia deliberadamente buscada y de carácter más psicológico, a otra completamente física y exteriormente impuesta, donde las heridas son reales y en las que se expía una culpa real: Brizaña no es una *dame sans merci* típica, sino que su crueldad es efectiva y tremendista porque decapita a un caballero por considerarlo indigno para su amor y por ser demasiado insistente.

24 El fin del encantamiento va acompañado de humo, nubes, nieblas, bramidos de aves y otros ruidos espantosos, manos solitarias que se mueven, voces de ultratumba, música,... fenómenos que recuerdan el infierno. Sin embargo, en los Siglos de Oro estas luminarias, estos espectáculos de luz y de color eran una manifestación más de los festejos cortesanos, puesto que seducían la vista y el oído.

25 En los primeros textos del ciclo de los palmerines este motivo es usado por primera vez. Así, mientras duerme, Palmerín, a la edad de quince años, tiene un sueño en el que se enamora de una doncella que tiene un lunar en la mano derecha (*Palmerín de Olivia* 12, 44). En el *Primaleón* es recurrente la información recibida durante el sueño (162, 402), aunque no el enamoramiento por este medio.

26 Los mismo ocurre con Lisuarte y Oriana (*Amadís de Gaula* II, 47).

27 Quiere participar en la lucha contra el Juzgador de las Bondades, caballero que guarda la entrada al Castillo de las Poridades (II, 61), pero no puede porque está casado. De esta manera, Amadís de Grecia, que también acomete la prueba, puede, sin rivalizar con su padre, hacerse con el triunfo.

28 En el *Palmerín de Olivia*, Polinarda (33, 120) y Diofena (13, 45) piden en matrimonio al héroe.<sup>29</sup> Lisuarte es, pues, desafiado por esta misma causa en diversas ocasiones. Reclamaciones similares soporta Primaleón, quien recibe desafíos diversos por las muertes de Nardides, a manos de su padre, y de Perequín de Duaces [*Primaleón* 62, 135] de Validos, Lurcón, don Duardos, Giber, Irmelo, Ormedes, etc....

30 En varias ocasiones se reconoce enamorado, sin mediación de magia, de dos amadas: «Y así era la verdad, que jamás a este cavallero se le perdió el amor que a Luscela tenía, ni por esso dexava de obrar el demasiado amor que a Niquea le obligava, aunque conocía la ventaja grande que de la una a la otra avía» (CCXXVIIIr).

31 En el *Clarián* de 1518 Quípolo y su hermana mantienen relaciones sexuales. De este tipo de encuentros nacen seres monstruosos.

32 Este es un motivo folclórico: T50.2. *King likes his daughter so much that he does not wish marry her to anyone.*

33 De nuevo Feliciano toma este motivo del *Primaleón*. Al padre de Duardos le gusta muchos hacer grandes edificios. Por ello trae a la corte a un pintor que se ha encargado de dibujar a Gridonia y a su león. Don Duardos ve el dibujo y se enamora de ella (70, 150).

34 Aunque no lo puede hacer inmediatamente porque cae enfermo.

35 En Thompson se documentan varias entradas relacionadas con el disfraz: K1810.1. *Disguise by putting on clothes of certain person*; K2357. *Disguise to enter enemy's camp, castle*; K520. *Death escaped through disguise, shamming or substitution*; K1818.3.2. *Lover approaches mistress disguised as fool /leper, beggar/*; K1800. *Deception by disguise or illusion*; H173. *Disguised man recognized by dog*; K1817. *Disguise as merchant*; K521. *Escape by disguise*; K521.4.1. *Disguise in clothes of other sex so as to escape*; K1349.1. *Disguise to enter girl's (man's) room*; K1810.1. *Disguise of man in woman's dress*; etc. El ciclo de los palmerines es rico en este recurso: *Palmerín de Olivia* 77, 260; 100, 327; 112, 385; 118, 405; 120, 412; 125, 434; 170, 598: *Primaleón* 20, 42; 43, 93, etc. El recurso fue empleado como situación literaria que favorece el enredo y acentúa la intriga también por los poemas épicos y la *novella* italiana.

36 De nuevo, el motivo está documentado en el folclore: K1817.4. *Disguise as merchant.*

37 Este episodio recuerda a la de venta de la doncella Theodor. Como a ésta, Cosme Alexandrino pide un precio tan elevado por Nereida que solo lo puede pagar el Soldán (CCXIVv). Asimismo tiene ecos folclóricos: K1812.11. *Incognito king sold into slavery.*

38 Hombres vestidos de mujer para ganar una batalla aparecen en *La Mort Aymeri*, un cantar de gesta de finales del XII (Marín Pina 1989: 90, n.30, quien retoma argumentos de Riquer). Otra variante es la de *virgo bellatrix* que adopta Gradafilea cuando asume la defensa de Lisuarte que «supone (...), por tanto, una ruptura con la condición de reclusión que sufre la mujer en el sistema de linajes imperantes en la Europa occidental desde el siglo XIII (...). El hábito de caballero, además de ocultar y a la vez reforzar su arriesgado atrevimiento, otorga a estas doncellas ante todo movilidad, cualidad de la que hasta ahora habían carecido. (...). El disfraz de caballero les abre narrativamente un espacio que hasta el momento les había estado vedado en la literatura caballeresca y las pone en contacto directo con la aventura» (Marín Pina 1989: 92-93). A este episodio del *Lisuarte* hace referencia Amadís cuando acepta la propuesta de Cosme Alexandrino de hacerse pasar por mujer para legitimar una acción innoble: «Si pluguiesse a los dioses, que, como a mi padre en ábito de muger escapó de poder de aquella que par en saber no tenía, pueda yo valerme contra aquella que e[n] hermosura y merecimiento no lo tiene» (CCXVv). Aunque su comportamiento queda legitimado por la tradición, en la carta con la que Luscela le reprocha su actitud la princesa también lo ridiculiza porque amó doncella creyendo ser caballero (CCLXIXv). Este episodio bebe en fuentes tradicionales: K521.4.1. *Disguise in clothes of other sex so as to escape*; K1800. *Deception by disguise or illusion.*

39 El tema del travestismo en el *Amadís* sirvió de base para el *Aquiles* de Tirso (Daniels 1984: 199).

40 Esta posibilidad la tenía en mente Silva desde la primera parte del *Amadís de Grecia*. La hija de Frandalón Cíclopes, Gadalfa, se burla del Caballero de la Ardiente Espada a propósito de su participación en la batalla contra su padre: «— Dígolo — dixo ella— porque yo tengo donzellas de las mías más dispuestas para hazer batalla que no vós, que vuestro rostros aun para donzella no lo querría yo tan bueno» (XXXIV). Gradamarte cree que es

viable esta transformación porque «Vós sois tan moço que aún barvas no tenéis, y tan estremado en hermosura quanto todas quantas yo he visto sois muy más»(CCXIV).

41 Todo el episodio tiene resonancias folclóricas: D10. *Transformation to person of different sex*; D658.3. *Transformation of sex to seduce*.

42 Este mismo narcisismo demuestran las doncellas: Abra, Luscela o Zahara creen ser las mujeres más hermosas y merecer, por esta belleza, el mejor marido. Niquea, antes de saber la respuesta del Caballero, mira continuamente el pergamino que su tía Zirfea le mandó. Aunque duda viendo a las otras, finalmente «tomava un espejo y mirábase a sí y mirava la imagen. Como se veía así tan estremada en hermosura, tornava tan leda que parecía ya no tener ninguna pena» (CXXXVIIIv). Thompson recoge el motivo T15.1. *Princess so lovely that everyone falls in love with her*.

43 Todo el episodio tiene una base folclórica, además del influjo palmeriano, como intentaremos demostrar: K1321.1. *Man disguised as woman courted by another man*; K1813. *Disguised husband / lover / visite his wife / lady* /.

44 Esta estrategia está ya documentada en el folclore: K1310. *Seduction by disguise or substitution*.

45 En el tratamiento del amor es donde la deuda de *La Celestina* de Rojas es más evidente. En ambos texto, el amor es concebido, según una práctica ya presente en la lírica cancioneril del XV, como burla y juego. Fernando de Rojas hace a Calisto un hereje al comparar a Melibea con los santos y al proclamarse «melibeo»; Feliciano reconoce expresamente que Niquea es tan bella como una diosa, por lo que la califica como tal. Sin embargo, en ambos casos, esta *religio amoris* contrasta con la rapidez en la consumación de los amores que atenta contra la deferencia que debe ser dispensada a una diosa. En segundo lugar, las relaciones sexuales tienen lugar en presencia de Lucrecia en *La Celestina* y de las doncellas de Niquea en el *Amadís*, con lo cual se contraviene el tópico del *secretum amoris*. En tercer lugar, es aceptable, al menos literariamente, los juegos eróticos entre mujeres, como demuestra las caricias entre Celestina y Areúsa, el enamoramiento de Niquea y Nereida, o los escarceos amorosos entre Placer de mi Vida y Carmesina en «presencia» de Tirante, ejemplo que demuestra el gusto por el juego, principalmente amoroso, de Martorell (Cacho Blecua 1993: 47). No ocurre lo mismo a los masculinos, ya que la homosexualidad masculina sólo se representaba en los textos recubierta de sátira o burla.

46 El recurso vuelve a ser usado de nuevo en el *Florisel* y en el *Clareo* de Núñez de Reinoso, uno de los alumnos de las aulas salmantinas (Jiménez Ruiz 2002: 133). Jiménez Ruiz relaciona la treta del disfraz femenino de los amantes para acercarse a las damas con el *Persiles* cervantino (Jiménez Ruiz 2002), si bien el motivo del disfraz para el cortejo también está documentado en el folclore (K1321.1. *Man disguised as woman by another man*, K1818.3.2. *Lover approaches mistress disguised as fool / leper, beggar* /).

47 Este tipo de amores generan monstruos en el folclore (T550. *Monstrous births*).

48 «El disfraz por amor resulta una fuerza transgresora de los códigos morales y sociales, una exteriorización de la locura amorosa (...)» (Marín Pina 2001: 272). Esta locura mueve a don Duardos a disfrazarse de hortelano para conquistar a Flérída (*Primaleón* 97, 218).

49 Los combates en los que un caballero desafía a otro por defender que su señora es la más hermosa son muy abundantes. Sin embargo, no es tan recurrente que la amada esté presente, aunque sea a través de una imagen. La primera referencia a este tipo de



contienda de belleza se encuentra en el *Palmerín de Olivia* (36, 130-131). Luymanes se ha enamorado de la Duquesa de Borgoña, mujer casada. Para defender su belleza celebra justas durante siete días, a partir del día de Santiago, contra todos los caballeros que quieran luchar por su amada: «E digo que el día de Santiago y otro siete días adelante qualquier cavallero que quisiere fazer armas conmigo por razón de la ferrosura de su señora, me fallará en el campo, en un tienda que allí faré poner, en la qual estará la figura de la dueña que yo amo. Y enténdola defender por armas a qualquier cavallero que se quisiere venir a combatir conmigo, que ha de traer la figura de aquella señora que él dizę que más ama» (Cursiva añadida). Feliciano retoma en el *Lisuarte* este mismo motivo (3, 11): Al levantar las mesas en el castillo de Onoloria y Gricilería, comenzó una aventura; entró un caballero totalmente armado, sólo con la cabeza descubierta. Con él venía un séquito de diez caballeros, veinte escuderos y una doncella ricamente vestida. El caballero traía en el escudo una doncella muy hermosa. Se acercó al emperador, se arrodilló y le besó las manos. En esta disposición comienza a hablar: dice que está enamorado de Dialestria, hija de un caballero principal. Para concederle su amor le ha puesto como tarea o condición que luche contra todo caballero que ose decir que tiene una amada más guapa que ella. Para desafiar debe tocar la imagen que de ella lleva en el escudo.

<sup>50</sup> Heusch opina que el universo caballeresco es antropocéntrico, pues en él todo se destina a sobralvalorar al hombre (Heusch 2001).

<sup>51</sup> Daniels opina que Amadís sufre estos insultos «both as a punishment for hir disloyalty to Luscela and a confirmation of his fundamental virtue» (Daniels 1992: 174).

<sup>52</sup> Las islas no están sometidas a las convenciones del tiempo; por ello, son el lugar adecuado para los castigos eternos.

<sup>53</sup> Junto a ocasiones en las que Feliciano toma la palabra sin previo aviso para reflexionar sobre otras obras y valorar la actuación de los personajes a veces con tono moralizador, se dan también las «fórmulas de la voz narradora», es decir, llamadas de atención a los receptores muy similares a las fórmulas juglaresca (*aquí veis, oiréis*,...) con las que se pretende actualizar los hechos ante aquéllos, vivificar la narración y aumentan la tensión dramática. El entrelazamiento garantiza la unidad del conjunto, así como la función de la obra, pues todo está concebido y destinado para ensalzar la figura del héroe.

<sup>54</sup> Además de los casos citados, también se consideran disfraces el embozo de Abra para probar el Castillo de las Poridades, y de la duquesa de Austria, que acude de este modo a Gran Bretaña para ver luchar a su hijo Florelus. Este mismo deseo de ocultación le lleva a Axiana a aparecer en la corte de Trapisonda con Lucencio con un antifaz, actitud que recuerda a la adoptada por Amadís y Oriana cuando fueron a probar la aventura del tocado y la espada en el *Amadís de Gaula* (II, 46, 800) (K1821.3. *Disguise by veiling face*).

<sup>55</sup> Montalvo introdujo en el *Amadís de Gaula* una nota de este tipo de actitud cortesana: Brián, hijo del rey de España, amaba los juegos y las burlas de la corte. Se anuncia el modelo de un caballero que no solo debe ser diestros en armas, sino también hábil en juegos palaciegos.

<sup>56</sup> Exactamente se repite la misma burla a la hora de describir la montura de Montón de la Liça (CLXVIIIr).

<sup>57</sup> La inadecuación entre la realidad y las ansias de un personaje produce la risa a los personajes. En Niquea se ríen de la fealdad del enano y sus palabras: su error consiste en aspirar al amor de la muchacha sin que sea posible porque son diferentes en estados y bellezas (CXXXVIIIr).

58 Razonamientos similares usa Cervantes para desacreditar el *Quijote* de Avellaneda.

59 Estas afirmaciones parecen probar que Silva escribió el *Amadís de Grecia* para desacreditar las dos continuaciones apócrifas, cuya publicación debió de servir de revulsivo para presentar su propia historia (Cravens 1976: 30), aún más tras el éxito del *Lisuarte* de 1514 que le haría sentirse más «confiado en sus propias facultades literarias» (Sales Dasí 2002: IX).

60 Mendoza desea «paciencia para los que leen tus obras, una siesta, estando en mi aposento pensando en las sabandijas del verano, tomé dellas ocasión para desear poder imitar en algo tu estilo». Estos mismos anacolutos de los que Silva da cumplida cuenta sirven como base de la propia parodia.<sup>61</sup> Según Clemencín, el estilo que Cervantes censura en el *Quijote* es el de la tercera parte del *Florisel de Niquea* (*Quijote*, I, 1, n. 9). Sin embargo, en el *Amadís de Grecia* ya se evidencian indicios que anuncian, sobre todo en los comienzos de capítulo a partir del L de la segunda parte, una evolución en su forma de narrar que se concretará más claramente en obras posteriores. Sin embargo, no era éste un rasgo privativo de Feliciano, sino que respondía a prácticas de la época.