

## EL *AMADÍS DE GRECIA* DE FELICIANO DE SILVA EN LA PRODUCCIÓN CABALLERESCA HISPANA (II)

FRANCISCO MORAL CAÑETE

Málaga

Las incorporaciones genéricas de elementos ficcionales del romance sentimental en el *Amadís de Grecia* responden, como otros elementos, a la inserción de rasgos propios de otros tipos narrativos de ficción y al deseo de experimentación privativo de la literatura renacentista<sup>1</sup>. De este modo se entiende el rasgo sentimental que se observa en el «Sueño» incluido al final de la primera parte del *Amadís de Grecia* con la presencia de las figuras alegóricas (Amor, Sufrimiento, Congoxa, Dolor, Tormento, Pena...) y la aparición de uno de los autores claves del género, Juan Rodríguez del Padrón<sup>2</sup>. La integración se produce de forma tímida en el relato de un episodio que se mantiene al margen

---

<sup>1</sup> Señala J. Jiménez Ruiz que «se ha desatendido el contenido narrativo misceláneo de las caballerías, cegados por el prejuicio de que contenían, simplemente, una sucesión interminable de aventuras. Con el tiempo, sin embargo, hemos tenido que aceptar que los primeros episodios pastoriles en prosa se hallan incorporados en narraciones caballerescas de Feliciano de Silva, como fijó S. P. Cravens. [...] La lectura de los libros de caballerías del mirobrigense depara continuas sorpresas que, en nada, responden al maldito sambenito que lleva colgado el autor, desde Cervantes, inmerecidamente» (*Fronteras del romance sentimental*, Universidad de Málaga, 2002, pág. 139, nota 2).

<sup>2</sup> «Mas de todos ninguno se movió a mí sino un cavallero, el qual yo no conocía. Mas la donzella que me guiava me dixo: “Este que te viene a honrar es aquel buen amador que yo a esta casa truxe. Llámase Juan Rodríguez del Padrón”» (F. de Silva, *Amadís de Grecia*, I, «Sueño», fol. 113v).

de la trama caballeresca e inserto en un ámbito limítrofe entre lo real y lo imaginario como es el sueño. No obstante, al igual que ocurrirá con el elemento pastoril, lo sentimental también tendrá una evolución propia amplificando su presencia en obras posteriores. El ejemplo nos lo mostrará bien pronto en su *Segunda Celestina*, «en que varios personajes se ríen de las «retólicas» que una de las formas claves del género, la carta, había frecuentado»<sup>3</sup>; y ya con mayor extensión y dedicación, inserto plenamente en la trama caballeresca, en un relato encuadrado en el *Florisel de Niquea (Tercera Parte)*, entre los capítulos xcvi-c, en el cx y en el cxliv, y que J. Jiménez Ruiz ha denominado, «en consonancia con las titulaciones habituales en las producciones del género»<sup>4</sup>, *Los amores de Filisel y Marfira*.

En cuanto al uso de las *alegorías*, elemento ficcional con el que estaba ampliamente familiarizado el lector medieval, es importante apuntar que más adelante se constituirá en un elemento de primer orden de una variante del género que se desarrollará en la segunda mitad de la centuria, las llamadas «caballerías a lo divino»<sup>5</sup>.

Un elemento que nos lleva a catalogar al relato alegórico de Silva como de pequeño tratado sentimental lo constituye la enumeración (mandamientos) de las doce cualidades que debe poseer todo buen amante y que le presenta «un secretario del dios de Amor con un tabla toda escrita»<sup>6</sup>. Hay que recordar que Rodríguez del Padrón había listado diez cualidades y que el anónimo autor de la *Triste deleytación* las había elevado hasta doce<sup>7</sup>.

En el ámbito de lo sentimental también se sitúa algún elemento más del *Amadís de Grecia*, como la escena forense del enfrentamiento entre los dioses Mars y Cupido en el sueño de Zair<sup>8</sup>, donde triunfa el segundo, que simboliza

---

«La aparición en la ficción —más allá del valor mítico que pudiera tener en la época el autor del *Siervo*— supone asumir la remitencia que las obras sentimentales mantienen entre sí [...] y que también era habitual entre las propias obras caballerescas» (J. Jiménez Ruiz, *loc. cit.*, pág. 140, nota 2).

<sup>3</sup> J. Jiménez Ruiz, «Una nueva “novela” sentimental: Pertinencia y pervivencia de la conciencia genérica en *Los amores de Filisel y Marfira* de Feliciano de Silva», *Glosa*, 7-8, 1996-1997, págs. 125-126.

<sup>4</sup> J. Jiménez Ruiz, *loc. cit.*, pág. 127.

<sup>5</sup> «Si la imaginación desbordada llenaba los libros de caballerías, es preciso aceptar que los personajes alegóricos reducían habitualmente su aparición a espacios cerrados, donde su presencia se justificaba en virtud de un encantamiento, de una prueba o de cualquier otro acto de magia (como son los llamados «castillos» o «cerrados», de los que también se encuentra ejemplo en el *Clareo*). Sin embargo, pasado el meridiano del xvi, estas empiezan a llenar el recorrido mítico del caballero, cuyo objetivo final posee miras mucho más elevadas que el amor de su dama o la conquista de un reino. Serán básicamente las alegorías las que otorgarán su simbología cristiana a estas nuevas «caballerías a lo divino»» (J. Jiménez Ruiz, *Fronteras del romance sentimental*, anejo 42, *Analecta Malacitana*, pág. 118).

<sup>6</sup> F. de Silva, *op. cit.*, 1.

<sup>7</sup> J. Jiménez Ruiz, *Fronteras del romance sentimental*, pág. 85, nota 29.

<sup>8</sup> «[...] con el cansancio, fue dormido de un fuerte sueño, y soñava que, estando durmiendo, venían dos dioses. El uno era el dios Mars, dios de las batallas; el otro era Cupido, dios de los

al Amor, y que consiste en un debate tópico frecuente en la literatura medieval que tomará el romance sentimental. Así se ve en el *Clareo* de A. Núñez de Reinoso, en el que las diosas Pallas y Venus, representadas por Marte y Amor respectivamente, están enfrentadas en una demanda y se presentan a Felesindos, bajo la identidad del caballero de las Esperas Dudosas, pidiendo cada una su apoyo<sup>9</sup>. Felesindos se pone del lado de Amor, quien finalmente sale victorioso.

En el «Sueño» de Feliciano de Silva, el autor se figura caballero que se adentra en el Valle de la Pena en un peregrinaje que le llevará, tras no pocas penalidades, al castillo del dios de Amor, donde encontrará a su amada. En el *Clareo*, el caballero Felesindos<sup>10</sup> camino de Damasco y Alexandria topa con una doncella que le dice: «este camino que vosotros lleváis va derecho al valle de la Pena, el qual nombre tiene por las grandes desventuras y trabajos que passa y sufre quien camina por él hasta aportar a la casa del Descanso»<sup>11</sup>, donde está Luçiandra.

Otro elemento de la ficción sentimental lo constituye la visión de Darinel retirado en lo espeso de la montaña lamentándose de su amor no correspondido por Silvia<sup>12</sup>. Esta escena volveremos a encontrarla representada, en cierto modo, en la primera visión de Cardenio en la obra cervantina: «vio que por cima de una montañuela que delante de los ojos se le ofrecía iba saltando un hombre de risco en risco y de mata en mata con estraña ligereza. Figurósele que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rebultados,

---

amores. Y cada cual dellos le dezía que tenía necessidad dél y que le rogava se fuesse con él. Y viasse tan afrontado y cansado dellos que no sabía qué les responder, porque cada uno lo amenazava si no hazía su voluntad, especialmente el dios Mares» (F. de Silva, *op. cit.*, II, 1, fol. 115v).

<sup>9</sup> La demanda se resumiría en las palabras que pronuncia la diosa Pallas: «No creo yo que ay ninguno aquí, ni menos en ninguna parte del mundo que dexede de conosçer cuánto más honrra y fama se alcança de abraçarse los hombres con virtud, y seguir las armas y letras, que no de los vanos amores, de los quales no se saca más que hazerse los hombres mugeriegos y afeminados, hasta convertirse en flacas y débiles donzellas» (A. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. de J. Jiménez Ruiz, Universidad de Málaga, 1997, pág. 216).

<sup>10</sup> Para gran parte de los críticos, el caballero Felesindos escondería la personalidad de Feliciano de Silva. Véase C. H. Rose, *Alonso Núñez de Reinoso: The Lament of a Sixteenth Century Exile*, Fairleigh Dickinson University Press, Teaneck (New Jersey), 1971. A. Núñez de Reinoso lo homenajea también en su égloga, *Muerte de Lágrimas y de Diana* (en *Obra poética*, prólogo, edición y notas a cargo de Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, Cáceres, 1997, págs. 104-115), bajo la personalidad de Floresindos, figura que encarna a un pastor amigo herido por las penas de amor, el mismo personaje que evoca B. Ribeiro en su *Égloga v* con el nombre de Florisendos (véase M. A. Teijeiro Fuentes, «Prólogo» a *Obra poética* de A. Núñez de Reinoso, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, Cáceres, 1997, 7-78, pág. 43).

<sup>11</sup> A. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, pág. 187.

<sup>12</sup> «[...] se llegaron a él muy espantados de ver hombre tan desfigurado, como Darinel de comer yervas andava» (F. de Silva, *op. cit.*, II, 131, fol. 278r).

los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna»<sup>13</sup>. Ambas corresponden a la iconografía del amante retirado plasmada con anterioridad entre otros en las figuras de Arnalte, que desesperado se retira «entre las bestias salvajes a vivir»<sup>14</sup>, o de Grimalte, que, contándonos su encuentro con Fiometa, nos dice que «después que las pesquizas de las enoiosas gentes me truxeron grandes tiempos burlado con desesperado motivo, propuse de apartarme de lo poblado y por los montes y desabitadas silvas hazer las diligencias a la busca conuenibles, siguiendo la vía de los salvatges»<sup>15</sup>, y posteriormente en la *Ausencia y soledad de amor*, de Antonio de Villegas, donde el protagonista, «afligido por la pasión amorosa, está en huida de la sociedad y a la busca de “soledad y perdición”»<sup>16</sup>, obra que se sitúa en un espacio onírico en el que, partiendo de la ficción sentimental, se aproxima a lo que será la novela pastoril<sup>17</sup>.

En el mismo pasaje de Darinel asistimos al uso de un recurso propio de la égloga hispano-lusa<sup>18</sup>, el oír sin ser visto, cuando los príncipes Florisel y Garínter, perdidos en la montaña, escuchan cantares de quejas:

[...] llegaron cerca de una hermosa fuente de donde venía, que debaxo de muchos árboles estava, donde vieron echado cabo ella en la verde yerva a Darinel que cantava y tañía muy suavemente. Los cuales una pieça lo estuvieron mirando sin que los sintiesse, diziendo cantares en quejas de Silvia y loores de su hermosura<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004, pág. 279.

<sup>14</sup> «Pues como el rey y los suyos a la cibdad se volviesen, los míos y yo nuestro desconsolado camino seguimos; y como la carga de los muchos pensamientos en mí descargase, entre muchas cosas [pensadas], que era buen acuerdo el tomado pensé, viendo como [mi] desdichada ventura de las gentes extraño me fizo; y vi que era bien entre las bestias salvajes vivir, comoquiera que en el sentir su condición y la mía diversas fuesen» (Diego de San Pedro, *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, ed. de K. Whinnom, Castalia, Madrid, 1973, pág. 169).

<sup>15</sup> Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa* (ed. de P. Waley), Tamesis Books Limited, Londres, 1971, pág. 10. «La soledad y alejamiento del lugar se correlacionan con la presencia en ellos únicamente de «salvajes»» (J. Jiménez Ruiz, «Una nueva «novela» sentimental: Pertinencia y pervivencia de la conciencia genérica en *Los amores de Filisel y Marfira* de Feliciano de Silva», pág. 146).

<sup>16</sup> J. B. Avalué-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975, págs. 47-48.

<sup>17</sup> Señala F. López Estrada en la introducción al *Inventario* de Antonio de Villegas, que *Ausencia y soledad de amor* se trata de una «novelita pastoril», cuya prosa se caracterizaría «por lo alambicada, conceptuosa y declamatoria» («Introducción» a A. de Villegas, *Inventario*, Tipografía de don Cándido Bermejo, Joyas Bibliográficas XIII, Madrid, 1955, 9-29, pág. 16).

<sup>18</sup> J. Jiménez Ruiz, *Fronteras del romance sentimental*, pág. 46.

<sup>19</sup> F. de Silva, *op. cit.*, II, 131, fols. 277v-278r. Una escena muy semejante se encuentra en el *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada: Olivante llega a las montañas de Liguria y, mientras descansa con sus compañeros, escuchan el sonido de la churumbela y los lamentos de un pastor que llora su pena; después les cuenta su enamoramiento de la infanta Galarcía, amor imposible por la disparidad de posición social (*Don Olivante de Laura*, en *Obras Completas*, II, edición y prólogo de I. Muguruza, Fundación José Antonio de Castro, Madrid,

El recurso aparecerá usado en más ocasiones en este pasaje bucólico del *Amadís de Grecia*, como cuando los donceles Florisel y Garinter observan a Silvia sin ser vistos:

Ya que el sol salía, no tardó que vieron venir a Silvia con sus ovejas. Ellos se metieron entre unas espesas matas para verla a su placer, pensando que allí acudiría a la fuente. Y así fue que, como una pieza pasó, ella vino a la fuente y, quitado un paño con que los cabellos tenía cogidos, los esparzío, que no parecían sino madexas de fino oro, y con un peine, después de los peinar, los puso detrás las orejas y comenzó a lavar las sus hermosas manos y resplandeciente rostro en la fuente<sup>20</sup>.

O cuando

[Silvia] vio cabo la fuente estar a don Florisel consigo hablando, que toda la noche no había fecho otra cosa. Ella se llegó paso por lo oír [...] y él, con la oscuridad de la noche, no la veía<sup>21</sup>.

Y más adelante lo adoptará el romance pastoril. J. B. Avalle-Arce lo denomina «la falsa soledad»<sup>22</sup> y Montemayor lo usará en la *Diana*:

---

1997, págs. 214-224). A pesar de las críticas vertidas contra el estilo de Feliciano de Silva en su obra *Manual de Escribientes*: «La quinta es que los que escrivieren tengan abundancia de palabras con que poder declarar lo que quisieren dezir, y que de tal manera lo digan que concluyan, no solamente las materias que tratasen, sino las razones con que las dixieren. Porque ay muchos que tienen una retórica vana que parece que dicen mucho gastando mucho papel y tinta, y después, viniendo a quererlo entender, no dicen nada, antes es todo una confusión de palabras, y muchas vezes tan ynpropias que no hazen al propósito ni avía para qué ponerlas. En esto pecó en grande extremo el autor de aquellos libros que se llaman *Amadís de Greçia* y *Don Florisel de Niquea* y otros, porque, después de leida una coluna y una plana, no podréis entender ni resumir cosa ninguna de las que ha dicho, y en cada ringlón hallaréis unos vocablos de privilegio y matiz y ensalçado y otros semejantes, que ni los que lo leen lo entienden, ni el que los escrivió pudo entenderlos» (*Manual de escribientes*, en *Obras Completas*, 1, edición y prólogo de L. Rodríguez Cacho, Fundación José Antonio de Castro/Turner, Madrid, 1994, 1-213, pág. 21), similares a las que posteriormente encontramos en el *Quijote*. Según J. Duce García: «Torquemada da muestras de haber leído a varios de sus predecesores, entre los que se percibe la especial dependencia con el prolífico Feliciano de Silva» (*Guía de lectura del Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002, pág. 9).

<sup>20</sup> F. de Silva, *op. cit.*, II, 131, fol. 278v.

<sup>21</sup> F. de Silva, *loc. cit.*, 132, f. 28or. «Otra técnica que ayuda a la formación de nuevas combinaciones de personajes es la de hacer creer a un personaje que está solo, cuando en realidad alguien lo está espiando» (S. P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, págs. 65-66).

<sup>22</sup> J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, pág. 39.

Felismena, que acechando estaba, oyó muy bien lo que el pastor y pastora pasaban<sup>23</sup>.

Cravens remite el uso de este recurso por parte de Montemayor a la utilización que hace Feliciano de Silva del mismo, como en los ejemplos ya apuntados.

La presencia de elementos líricos propios de la ficción sentimental es constante en el *Amadís de Grecia*, y hay que entenderlos como la expresión continuada del mundo interior, que se manifiesta mediante quejas, lamentos, llantos, con la presencia de un motivo absolutamente sentimental como son las lágrimas. Estos elementos confluyen estilísticamente con el abundante uso de monólogos elegíacos y apóstrofes líricos.

En la inclusión de estos y otros elementos sentimentales, además de los ejemplos y argumentos expuestos hasta ahora, no es desdeñable tener en cuenta el sentido de la oportunidad de un autor como Feliciano de Silva, atento siempre a los gustos de un público lector familiarizado y, en cierto modo, todavía aficionado a las diversas formas que ha venido adoptando el romance sentimental y que seguirá mostrando su aceptación a las numerosas obras que seguirán apareciendo en los años siguientes. Y no es casual que gran parte de sus amistades del grupo de Basto, que comparten tertulia y aficiones literarias, saquen a la luz en los años siguientes a la aparición del *Amadís de Grecia* obras que se insertan, sin ningún género de duda, en las fronteras del romance sentimental, sobre todo hablamos de las obras de B. Ribeiro *Menina e moça* y de A. Núñez de Reinoso *Clareo*. Las relaciones entre los miembros del grupo funcionaron con toda seguridad como un trasvase continuo de unos a otros de experiencias, elementos genéricos y motivos, como nos lo demuestra la inclusión de los elementos señalados en la obra de Silva y de elementos caballescres y pastoriles en las obras de estos.

Y en este sentido hay que entender también la inclusión en la obra del mirobrigense de un recurso narrativo que ya en el siglo XV fue de gran importancia en la ficción sentimental, la carta.

El recurso al género epistolar no es una novedad en los libros de caballerías<sup>24</sup>, y tampoco en el *Amadís de Grecia*; desde el *Amadís de Gaula* observamos su

<sup>23</sup> J. de Montemayor, *Los siete libros de La Diana* (ed. de A. Rallo), Cátedra, Madrid, 1991, pág. 313. Y en el *Olivante de Laura* también utiliza este recurso Antonio de Torquemada cuando Sileno, pastor que encubre la personalidad de Olivante, es escuchado a escondidas por la princesa Lucenda y la infanta Galarcia en la huerta de la primera (*Don Olivante de Laura*, pág. 268).

<sup>24</sup> Sobre este aspecto dice M<sup>o</sup> C. Marín Pina: «Desde sus orígenes, la narrativa caballerescas peninsular, en su doble vertiente: creación y refundición (o adaptación), recurrió siempre en mayor o menor medida al procedimiento epistolar» («Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares», en J. P. Etienvre y L. Romero (coords.), *La recepción del texto literario (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza. Jaca, abril de 1986)*, Universidad de Zaragoza/Casa de Velázquez, Madrid, 1988, 11-24, pág. 11). Y para L. M. Esteban Martín «los antecedentes de las cartas amorosas

presencia, como también estará presente en el resto de los géneros de ficción en el siglo XVI hasta llegar a la obra cervantina<sup>25</sup>. De la variada tipología epistolar que aparecerá en la ficción sentimental, la más característica será la carta de amor, que adopta el conceptismo típico de la poesía amorosa del momento y que toma como modelo las epístolas ovidianas del *Ars Amandi* o de las *Heroidas*, como es el caso de Juan Rodríguez del Padrón<sup>26</sup>. Será sobre todo desde la ficción sentimental de donde sea adoptada por los libros de caballerías que, según C. Baranda, «aprovechan sus posibilidades introspectivas en la

literarias se pueden rastrear a lo largo de los siglos en obras tan dispares como la *Crónica General*, *Penitencia de amor*, el *Siervo libre de amor*, el *Amadís* y un largo etcétera de novelas sentimentales y de caballerías» («La carta amorosa en la trama de la descendencia directa de *Celestina*», *Lemir*, 7, 2003, págs. 1-25, pág. 3 [ed. electr.: <http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista7/Esteban.pdf>]). Para el tema puede consultarse también S. Roubaud y M. Joly, «Cartas son cartas: apuntes sobre la carta fuera del género epistolar», *Criticón*, 30, 1985, 103-125, pág. 109; C. Baranda, «Introducción» en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, Cátedra, Madrid, 1988, 25-102, pág. 67; D. Ynduráin, «Las cartas en prosa», en V. García de la Concha (ed.), *Literatura de la época del Emperador (Academia Literaria Renacentista, V-VII)*, Universidad de Salamanca, 1988, 53-79, pág. 69; S. Miguel-Prendes, «Las cartas de la *Cárcel de amor*», *Hispanófila*, 102, 1990, págs. 1-22; y J. R. González, «Propuestas para una tipología epistolar en los libros de caballerías castellanos», en C. E. Quiroga Salcedo (et alii, coords.), *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*, 1, Universidad Nacional de San Juan, (Argentina), 2002, págs. 115-126, 6 vols.

<sup>25</sup> Para el tema de la inserción de la epístola en la literatura ficcional como recurso narrativo en diferentes géneros, podemos consultar además del ya citado L. M. Esteban Martín para la descendencia celestinesca, a V. García de la Concha para el *Lazarillo de Tormes*, «De la carta a la novela», en *Nueva lectura del Lazarillo. El deleite de la perspectiva*, Castalia, Madrid, 1981, págs. 47-170; y a A. Pulgarín para el *Quijote*, «Función novelística de las cartas en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 24, 1986, págs. 77-91, entre otros.

<sup>26</sup> Para el tema de la presencia de Ovidio en las epístolas de J. Rodríguez del Padrón, puede consultarse T. González Rolan y P. Saquero Suárez, «Las cartas originales de Juan Rodríguez del Padrón: edición, notas literarias y filológicas», *Dicenda*, 3, 1984, págs. 39-72. Por otra parte, señala A. M<sup>o</sup> Marín Sánchez que «si bien Ovidio permaneció relegado durante los primeros siglos del cristianismo, su presencia en la educación medieval se documenta desde época carolingia. Sus obras se utilizaron en un principio en las escuelas como un instrumento para la enseñanza de la retórica. Sin embargo, habrá que esperar hasta el siglo XII para que se erija en modelo de la naciente literatura hispánica. Es en este momento cuando los autores en lengua vulgar lo aceptan como una autoridad y comienzan a traducir sus obras, a imitar su estilo y a adoptar sus ideas y temas literarios. Con ello se inició una tradición ovidiana que motivó la proliferación de comentarios, imitaciones, adaptaciones y traducciones a la que no fue ajena la literatura peninsular» («Otra fuente de las *Bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar: las epístolas de Troilo y Briseida de Rodríguez del Padrón», en J. Paredes ed., *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, III, Universidad de Granada, 1995, 193-211, pág. 194, 4 vols.). En 1548 aparece publicado en Alcalá de Henares el que es considerado el último relato sentimental, el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, que adopta la epístola como recurso compositivo. Para muchos críticos, el género epistolar es, junto al diálogo, la mayor contribución del Humanismo al sistema genérico del Renacimiento. Véase en este sentido A. Orejudo, recensión de *Correspondencias: los orígenes del arte epistolar en España*, de G. Pontón, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, en *Babelia, El País*, 8 de marzo de 2003; y A. Rallo, *La prosa didáctica en el siglo XVI*, Taurus, Madrid, 1987, entre otros.

descripción de las emociones del enamorado»<sup>27</sup>. Sin embargo, en la ficción caballeresca el modelo va a ser la carta que envía una enfadada y celosa Oriana a Amadís y que tendrá como consecuencia el retiro de este a la Peña Pobre y el abandono de su nombre, que lo cambiará por el de Beltenebros a instancias del religioso ermitaño retirado en ese lugar. Con una fraseología estereotipada, va a reflejar la sensibilidad poética de finales del siglo xv que, por otro lado, es el momento histórico que vive Montalvo<sup>28</sup>. Feliciano de Silva será uno de los autores que, siguiendo el modelo del *Amadís de Gaula*, usará el recurso del género epistolar ya en su *Lisuarte de Grecia*, donde, imitando la carta de Oriana a Amadís, hará que una Onoloria celosa de la infanta Gradafilea ordene a Lisuarte que no vuelva a presentarse ante ella<sup>29</sup>. Uso que se intensificará en el *Amadís de Grecia*, como ya sucediera también en otros libros de caballerías anteriores salidos de la pluma de otros escritores, como el *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo (Valencia, 1519) o el *Polindo* (Toledo, 1526), obras con las que estaba familiarizado el escritor de Ciudad Rodrigo<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> C. Baranda, *op. cit.*, pág. 66. No obstante, para M<sup>a</sup> C. Marín Pina, «los libros de caballerías no heredan directamente de la narrativa sentimental el procedimiento, pues desde el siglo xiv [...] las *Sumas de Historia Troyana* de Leomarte habían difundido transcritas algunas de las heroídas ovidianas en las que heroínas como Dido, Ysorfile, Medea, Daynira, Oenone, etc. [...] remitían cartas de despecho amoroso a sus esposos encareciéndoles su abandono, y los textos tristánicos recogían modelos similares. Aunque no de herencias, sí puede hablarse, sin embargo, de influencias entre ambos géneros (sentimental y caballeresco) teniendo en cuenta la rápida y lograda fijación del procedimiento por los textos de Rodríguez del Padrón y de Diego de San Pedro, que hacen del embrionario procedimiento epistolar un rasgo de estilo propio. Los libros de caballerías asimilan un recurso narrativo de rica tradición literaria que, como en la producción sentimental, cumple en el relato una doble función: una función textual y una función modélica» (*op. cit.*, págs. 15-16).

<sup>28</sup> Señala J. B. Avalor-Arce que «el texto de la carta de Oriana recorre los tópicos de la novela sentimental, y el lector lo puede comprobar si compara la misiva de Oriana con las epistolares intercambiadas entre Leriano y Laureola, los amantes de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (Sevilla, 1492)» («*Amadís de Gaula*»: *El primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pág. 198). El mismo J. B. Avalor-Arce ya había estudiado con anterioridad dicha carta, analizando el motivo («La penitencia de Amadís en la Peña Pobre», en A. Torres-Alcalá, V. Agüera y N. B. Smith, eds., *Josep Maria Solà-Solà: Homenaje, Homenaje, Homenaje*, II, Puvill, Barcelona, 1984, págs. 159-165, 2 vols.). Para M<sup>a</sup> C. Marín Pina «la tradición literaria en romance de este tipo epistolar es muy rica y podría remontarse al siglo XIII, en la carta de despedida remitida por la reina Dido a Eneas, traducción de la séptima Heroida ovidiana insertada por Alfonso X en la *Primera Crónica General* (caps. 57-60), recogida en el siglo XIV junto a otras Heroidas en las *Sumas de Historia Troyana* de Leomarte y muy difundida en los siglos siguientes a través de los efímeros pliegos de cordel. A estas adaptaciones ovidianas hay que sumar en la literatura artúrica, los tempranos y numerosos textos que difunden la leyenda de Tristán e Iseo, que recogen ya el procedimiento epistolar» (*loc. cit.*, pág. 13).

<sup>29</sup> «[...] no parezcáis ante mí ni donde yo pueda veros ni oír de vos» (F. de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio J. Sales Dasí, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002, cap. LII, pág. 112).

<sup>30</sup> M<sup>a</sup> C. Marín Pina, refiriéndose a las cartas de amor, aunque el comentario es extensible a la restante tipología que podemos encontrar en las obras caballerescas, señala que «a lo

En el *Amadís de Grecia* las cartas se constituyen en un recurso narrativo de gran peso, afirmación avalada por el elevado número de epístolas que aparecen en la obra, 23 (y cuatro más de las que se da noticia pero no aparecen transcritas), instensificándose conforme avanza la historia, en consonancia con el grado de interrelación entre los personajes principales<sup>31</sup>. Así, mientras que en la primera parte de la obra solo aparecen tres cartas, en la segunda lo hacen en número de veinticuatro (y diez de ellas en los últimos treinta capítulos). Las encontramos localizadas fundamentalmente en un marco cortesano y, aunque la funcionalidad de las mismas es variada, al igual que sucediera en la ficción sentimental, los procesos amorosos constituyen una parte importante de las mismas<sup>32</sup>.

De hecho, ninguno de los tres principales procesos amorosos presentes en la obra carece de este elemento: Amadís de Grecia-Niquea, Zair-Onoloria y Lisuarte-Abra (y serían cuatro si tenemos en cuenta la relación amorosa entre Amadís de Grecia-Luscela, que en su última fase también se desarrolla mediante el recurso epistolar), «su presencia se hace necesaria en cuanto que está ligada a cualquier relato que dramatice un proceso amoroso»<sup>33</sup>.

Para finalizar este breve apunte sobre la presencia del género epistolar en el *Amadís de Grecia*, y sin entrar en el análisis de las funciones narrativas de las cartas que aparecen en la obra, debo señalar que todas ellas, en mayor o menor medida, continúan las prácticas que reflejaban los modelos epistolares propuestos por las *artes dictaminis*<sup>34</sup>.

---

largo del siglo XVI y a medida que evoluciona el género, la frecuencia del recurso se incrementa y en la primera mitad de la citada centuria son pocos los libros de caballerías que no incluyen una pequeña muestra de estos renglones amorosos, como los llamaría [...] Gonzalo Fernández de Oviedo en su [...] *Claribalte*» (*op. cit.*, pág. 11).

<sup>31</sup> En este sentido, resultan de gran interés las palabras de D. Ynduráin cuando ve la carta como «el lugar de cruce entre la vida privada y la pública. En ella, como en la lírica, se objetivan sentimientos subjetivos a la vez que se fija y preserva el tiempo pasado, el tiempo de la escritura» (*op. cit.*, pág. 79).

<sup>32</sup> Las palabras de A. Rallo, aunque escritas para la obra de Montemayor, pueden ser compartidas totalmente en este punto: «Expresión de lo novelesco y lo psicológico, su ya larga práctica en distintos géneros coincidía además con la costumbre cortesana. En la carta emerge la subjetividad de cada proceso amoroso» («Introducción» a J. de Montemayor, *Los siete libros de La Diana*, 9-99, pág. 51).

<sup>33</sup> A. Rallo (*loc. cit.*, pág. 52). Con anterioridad M<sup>a</sup> C. Marín Pina ya había apuntado en este sentido como característica de estas epístolas amorosas la de «recrear los sentimientos más recónditos de los amantes y atraer por sí solas la atención de los lectores hacia la narración o el relato en el que se inscriben» (*op. cit.*, pág. 11), de ahí que en muchas ocasiones sean resaltadas tipográficamente en el texto por medio de variados procedimientos; en el caso del *Amadís de Grecia* mediante títulos, calderones, letras iniciales, etc. Para la caracterización tipográfica de las cartas en el *Amadís de Grecia* puede consultarse el apartado del volumen II de mi tesis doctoral ya citada, «Apéndices. Anexo: cartas (WLS1530). Aspectos formales. Catálogo».

<sup>34</sup> «En la Castilla del siglo XV, el horizonte teórico desde el que se percibía la práctica epistolar (pública o privada, administrativa o literaria) era el de las *artes dictaminis*, cuyos usos fundamentales, establecidos ya a mediados del siglo XII, se habían impuesto a lo largo de tres centurias. El objetivo de estos manuales era procurar un modelo para la composición

Pero será la incorporación del elemento pastoril en el *Amadís de Grecia*, nuevo por otro lado en la narrativa de ficción hispana, el de mayor trascendencia en la producción literaria posterior, pues, entre otras razones, precede en un par de décadas al triunfo del mismo dentro de la literatura de ficción<sup>35</sup>. Esta aparición del elemento bucólico en la novena entrega de la serie amadisiana, tiene la misma finalidad expresada para otras inclusiones genéricas: la búsqueda de la variedad en un género como el caballeresco que, desde el *Amadís de Gaula*, viene repitiendo el mismo modelo narrativo, como señala M<sup>a</sup> Isabel Muguruza: «Ante las escasas posibilidades de variación que tal modelo ofrece, los autores de libros de caballerías que vinieron después hubieron de recurrir, si querían enriquecer sus obras con algún tipo de innovación

---

de cartas, sobre todo en su vertiente profesional, la propia de las cancellerías laicas o religiosas. [...] De ahí, pues, una especial preocupación por señalar y estipular las fórmulas más adecuadas, más ceremoniales, para dirigirse a todo tipo de interlocutores, y de ahí también la elaboración de *dictamina*, repertorios de ejemplos que se prestaban no sólo a la imitación, sino a la copia directa» (G. Pontón, *op. cit.*, págs. 40-41). Señala A. Orejudo que el primer tratado sistemático para dictar cartas lo constituye el «breve tratado *Rationes dictandi*, escrito por Alberico de Monte Cassino, que estableció las partes de la carta que se conservarían durante siglos: *salutatio, exordium, narratio, petitio* y *conclusio*. Como puede apreciarse, la estructura dictaminal estaba basada en las partes de la *oratio* clásica, en el diseño del discurso oral que se estableció con la *Rhetorica ad Herennium* y las obras posteriores de Cicerón» (*Las «Epistolae familiares» de Antonio de Guevara en el contexto epistolar del Renacimiento*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1994, págs. 3-4). Resulta interesante, por otro lado, el estudio de C. B. Faulhaber sobre las *Flores rhetorici* de Fernando de Manzanares («Las *Flores rhetorici* de Fernando de Manzanares (Salamanca, ca. 1488) y la enseñanza de la retórica en Salamanca», en C. Codoñer y J. A. González Iglesias (eds.), *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Universidad de Salamanca, 1994, págs. 457-467), «un manual de finales del siglo xv, elaborado en Castilla al arrimo (casi cabría decir a la letra) de los nuevos tratados italianos, en el que acaso aprendieron los rudimentos de la epistolografía Fernando de Rojas y Francisco López de Villalobos» (G. Pontón, *op. cit.*, 47), ya que ejerció su magisterio en Salamanca y cuyo texto también debió conocer Feliciano de Silva si, como parece, al final de la centuria y primeros años del siglo xvi, estuvo estudiando en dicha universidad. Para el tema general de las *artes dictaminis* medievales puede consultarse también la obra de J. J. Murphy (*La retórica en la Edad Media. Historia de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, trad. G. Hirata Vaquera, FCE, México, 1986, sobre todo el cap. v).

<sup>35</sup> A. Rey Hazas señala que la inclusión del elemento pastoril en la ficción caballeresca se produce con anterioridad a Feliciano de Silva, concretamente en una obra anterior y que el mirrobriense conoció, el *Primaleón*, y lo dice con estas palabras: «no se pueden entender las novelas de Silva sin el precedente clave del *Primaleón* (1512) y el tono prepastoril de los amores entre Don Duardos y Flérida» («Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. Formas de narrativa idealista», *Edad de Oro*, I, 1982, 65-105, pág. 80). En el planteamiento de ambas obras no se puede establecer tal paralelismo. Claro que Feliciano conoció la obra de su paisano F. Vázquez y, sin duda, tomó nota de la escena, pero para el uso del recurso de un motivo como el disfraz, el cual empleará ya en su *Lisuarte* y, más profusamente, en el *Amadís de Grecia*. No se observa, por otro lado, ningún elemento pastoril en la escena de la huerta entre Don Duardos y Flérida; es forzar en demasía la situación.

personal, a la inserción de elementos que, procedentes de otros géneros o tradiciones literarias, pudieran asimilarse al universo del caballero andante»<sup>36</sup>.

Se presenta como un añadido al final del libro y tiene, inicialmente, una doble pretensión: preparar a los lectores para la continuación siguiente y la reincorporación a la historia de la infanta Silvia, apartada de la trama tras su raptó, casi al inicio de la misma, y recluida en un espacio arcádico, ajeno a la aventura caballerescas y a sus códigos. Y qué mejor reincorporación que de la mano del que será el protagonista principal de la siguiente entrega de la saga, el príncipe don Florisel de Niquea. La integración de ambos mundos, el caballeresco y el pastoril, se presenta, por tanto, problemática<sup>37</sup>, teniendo que adaptarse uno de los dos al otro, renunciando a sus rasgos más característicos: atuendo y función. Será el mundo caballeresco el que haga dicha renuncia, cambiando «la acción de las aventuras, por la quietud de los campos»<sup>38</sup>. Pero la transformación no deja de ser un medio para obtener un beneficio, siendo, además, incompleta. Así, cuando un caballero pretende forzar a Silvia, don Florisel, en atuendo de pastor como Laterel Silvestre, se lo recriminará y, ante la actitud soberbia del caballero, no dudará en matarlo, eso sí, con un arma más propia de pastor que de caballero: una porra<sup>39</sup>. Y después hará lo mismo a otro caballero que quiere vengarlo, esta vez con las armas del caballero muerto. Al final del relato bucólico don Florisel de Niquea volverá a recuperar los atributos y funciones del caballero para acometer la aventura del Infierno

<sup>36</sup> M<sup>a</sup> I. Muguruza, «El pastor en los libros de caballerías: el caso del *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada», *CILH*, 20, 1995, págs. 197-215, pág. 197, quien continúa en la misma página diciendo: «El humilde pastor, aparentemente tan ajeno a la pomposa nobleza caballerescas, resultó, sin embargo, buen aliado del caballero, como lo demuestran los textos que se sirvieron de él, empezando por los de Feliciano de Silva, artífice principal de semejante innovación». No era esta la opinión de M. Menéndez Pelayo que, como en otros aspectos de la obra de Feliciano de Silva, no supo ver más allá de lo expresado por Cervantes a la hora de enjuiciar los méritos o desméritos del escritor mirobrigense y, aunque inicialmente le reconoce, bien como curiosidad, la prioridad cronológica en la introducción de este elemento ficcional, concluye que «la tentativa del cronista caballeresco fue infelicísima. Las cuitas amorosas de los pastores alejandrinos Darinel y Silvia, y la transformación en pastor también del infante don Florisel, hijo de Amadís de Grecia y de Niquea, constituye uno de los más fastidiosos episodios del libro y justifica la indignación de Cervantes» (*loc. cit.*, pág. 411).

<sup>37</sup> «La transición del mundo caballeresco al de estos pastores es brusca y forzada por el autor, si bien hay un lazo que une ambos mundos, y es el hecho de que Silvia es hija de Lisuarte, robada de muy niña y criada como pastora» (J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, pág. 38).

<sup>38</sup> F. López Estrada, «Los pastores en la obra caballerescas de Feliciano de Silva», separata del *Homenaje al Profesor Carriazo*, Universidad de Sevilla, 1973, 11-17, pág. 3.

<sup>39</sup> «Mas don Florisel puso su capa pastoril al brazo y tomó el golpe del cavallero en él, y con una porra, que en la mano traía, hirió al cavallo de tal golpe entrambas orejas, que atordido dio con él y con su señor en tierra, y la porra fue quebrada por el medio. Mas el cavallero, de la caída perdió el yelmo de la cabeça y luego se levantó, y quiso tornar a ferir a don Florisel del espada otra vez, y no de llano. Mas él, saltando muy ligero al través, le herió con la media porra que en la mano le quedara en la cabeça, que haziéndole saltar los sesos dio con él en tierra muerto» (F. de Silva, *op. cit.*, II, 133, fol. 281v).

de Anastarax, pero eso solo ocurrirá una vez que haya salido del espacio arcádico. La tensión entre los dos mundos, el caballeresco y el pastoril, «mutuamente excluyentes en sus circunstancias históricas»<sup>40</sup>, se manifiesta en las quejas de don Florisel ante el desamor de Silvia:

¿Quién me hizo beber las aguas de pechos por las fuentes y riberas, haziendo la salva a mi estado primero que yo mis ovejas, rostro y cabellos, que de mi boca sean gustadas para aquellos que en las ricas copas de oro con salva de hijos de grandes reyes me era traída, con la salva y cerimonias de mi real sangre y estado acostumbradas? ¿Quién me hizo trocar la cavallería de que andava acompañado por andar acompañar las pobres ovejas de ningún valor, trocando los paños de la sucesión imperial por los de los tributarios y captivos pastores?<sup>41</sup>

El elemento pastoril y la inclusión de la figura del pastor tendrán también un protagonismo importante en la continuación celestinesca del propio Feliciano, en este caso bajo el personaje del pastor Filínides<sup>42</sup>, presencia que irá adquiriendo mayor amplitud y peso en el resto de sus continuaciones de la serie amadisiana<sup>43</sup>, «buen indicativo de que la simbiosis bucólico-caballeresca debió de resultar del agrado del público y, por supuesto, del autor»<sup>44</sup>.

Íntimamente relacionado con el elemento pastoril y la figura del pastor, es la transformación del caballero en pastor por amores. Según S. P. Cravens, uno de los antecedentes del cambio de caballero a pastor pudo haberlo encontrado en la obra del autor salmantino Juan del Encina, en concreto en la

<sup>40</sup> J. B. Avalor-Arce, *La novela pastoril española*, pág. 39.

<sup>41</sup> F. de Silva, *op. cit.*, II, 132, fol. 280r.

<sup>42</sup> Cuando Polandria dice: «yo quiero rogar a Poncia que vamos al jardín, donde el pastor Filínides está haziendo las cuchares y preguntalle de su enamorada, la pastora Acaís, y con oír sus males podré consolar la congoxa de los míos, porque cosa maravillosa es lo que aquel, en su lengua rústica, sabe de los secretos del amor» (F. de Silva, *Segunda Celestina*, ed. de C. Baranda, Cátedra, Madrid, 1988, págs. 289-290).

<sup>43</sup> A este respecto nos dice J. B. Avalor-Arce: «El bucolismo incipiente cifrado en Darinel se continuó y amplificó, sin embargo, en las secuelas escritas por el mismo Silva, las cuatro partes de la historia de *Don Florisel de Niquea*» (*loc. cit.*). Y en esta misma página, en nota 11, señala que en esta historia «se hallan aquellos pasajes que tanto deleitaban a Don Quijote», como cuando el caballero cervantino, en la aventura de la Sierra Morena, dice a Cardenio: «Y quisiera yo, señor, que vuestra merced le hubiera enviado junto con *Amadís de Gaula* al bueno de *Don Rugel de Grecia*, que yo sé que gustara la señora Luscinda mucho de Daraida y Garaya y de las discreciones del pastor Darinel y de aquellos admirables versos de sus bucólicas, cantadas y representadas por él con todo donaire, discreción y desenvoltura» (M. de Cervantes, *op. cit.*, pág. 293). Se trata, como se dice en nota a pie de página, de la tercera parte de la *Crónica de don Florisel de Niquea*. «Daraida» y «Garaya» son en realidad los príncipes Argesilao y Arlanges disfrazados de mujeres.

<sup>44</sup> M<sup>a</sup> I. Muguruza, *op. cit.*, pág. 198.

*Égloga en requesta de unos amores*<sup>45</sup>. No obstante, la situación que plantea esta obra es distinta a la que observamos en la obra de Silva: no es un caballero el que cambia a pastor, sino un Escudero quien se convierte en el pastor Gil. Remite en este sentido Ana M<sup>a</sup> Pellitero a Menéndez Pidal quien habría señalado ya «cómo la transformación por amor era frecuente en la pastorela provenzal y, más cercano, el Marqués de Santillana, en su serranilla IV, hace decir a la “moçuela de Bores”: “señora, pastor/seré, si queredes:/mandarme podedes,/como a servidor”»<sup>46</sup>. Más cercano, tanto en el tiempo como por encontrarlo en una obra caballeresca, es el uso del recurso del disfraz en el *Primaleón*, publicado en Salamanca en 1512 y cuya autoría se atribuye a otro mirobrigense, Francisco Vázquez y con el que Feliciano de Silva, sin ninguna duda, estaría familiarizado. En el mismo, don Duardos, hijo del rey Fadrique de Inglaterra, recurre al engaño del disfraz para llegar hasta la princesa Flérida, hija del emperador Palmerín<sup>47</sup>.

Feliciano tenía, por tanto, modelos variados en los que apoyarse, si bien, su originalidad reside, entre otros aspectos, en la creación de unos personajes creíbles que se mueven en un espacio dotado ya de todas las características que encontraremos con posterioridad en la ficción pastoril y que se relacionan

<sup>45</sup> S. P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, págs. 57-58. La *Égloga en requesta de unos amores* constituye una pieza dramática de un total de ocho que, bajo la denominación de *Églogas*, recoge Juan del Encina en su obra *Cancionero de obras de Juan del Encina*, [sin impresor], Salamanca, 1496. Hay una edición facsímil de la RAE, con prólogo de E. Cotarelo, Madrid, 1928 (reimpresión, 1989). «El *Cancionero* tendrá un éxito inmediato y entre 1501 y 1516 se realizarán no menos de cinco ediciones» (M. Á. Pérez Priego, «Juan del Encina y el teatro de su tiempo», en J. Guijarro Ceballos, ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, págs. 139-145, pág. 141, nota 4). No se puede olvidar que Feliciano de Silva está en estos años en Salamanca, en casa de Diego de Deza, y, según todos los indicios, estudiando en su universidad; por consiguiente, todo apunta a que conociera las obras de Juan del Encina, que se representaban asiduamente en dicha ciudad, como en el recibimiento que se hizo en 1497 en Salamanca al Príncipe don Juan y a Margarita de Austria con motivo de su casamiento, aunque en ese año Feliciano de Silva aún no estaría en la ciudad, ni en la la universidad, si damos como cierto 1486 como el año de su nacimiento.

<sup>46</sup> A. M<sup>a</sup> Álvarez Pellitero, «Tradicción y modernismo en el teatro de Juan del Encina», en J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, 15-26, págs. 20-21. «Dixo: «Cavallero,/tiradvos afuera:/dexad la vaquera/passar al otero;/ca dos labradores/me piden de Frama,/entranbos pastores.»/«Señora, pastor/seré, si queredes:/mandarme podedes/commo a servidor;/mayores dulçores/será a mí la brama/que oír rui señores.»» (Marqués de Santillana, *Obras completas. Poesía. Prosa*, ed. y pról. Ángel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2002, págs. 15-16, 4, 25-38vv).

<sup>47</sup> Don Duardos se enamora de Flérida, hermana de Primaleón, y para llegar a ella se hace pasar por hijo de los hortelanos de palacio, cambiando sus ropas de caballero por las de un humilde hortelano y haciéndose llamar Julián, convirtiéndose en confidente de la infanta (*Primaleón*, ed. de M<sup>a</sup> C. Marín Pina, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1998, págs. 218-220); su disfraz durará mientras dure el engaño.

sin ningún complejo con el mundo caballeresco<sup>48</sup>. Ya no hay dudas en que la incorporación de los elementos pastoriles en la obra de Silva marca un antes y un después en la ficción caballeresca, de forma más tímida al principio en el *Amadís de Grecia* y con un peso más significativo en el resto de su producción. En este sentido, afirma M<sup>a</sup> Isabel Muguruza que «la aparición del pastor y de su mundo supone para el relato caballeresco una fuerte inyección de lirismo que lo convierte en terreno abonado para el desarrollo poético»<sup>49</sup>.

Pero será en la obra de otros autores donde se aprecia en toda su medida la trascendencia de la obra de Silva y, más concretamente, la del *Amadís de Grecia*, empezando por la de su admirador y amigo Alonso Núñez de Reinoso<sup>50</sup>, la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*. Clareo y Florisea, en su huida de Bisanzio a Alejandría, llegan a la Ínsula Deleitosa. Para evitar su desembarco, los marineros les cuentan lo que saben,

[...] porque si en la ínsula entrasen que supiesen cierto que se ponían a gran peligro, porque en la ínsula vivía la princesa Narcisiana, hija del rey de Macedonia, la qual era tan hermosa que ninguna persona la veía que a la misma hora no muriese; y que por esta causa sus padres la habían fecho traer en aquella ínsula, que la Ínsula Deleitosa se nombrava, por causa y respecto de los grandes deleites que havia en ella. Adonde la princesa estava acompañada de muchas dueñas y doncellas de alta guisa, y de otras princesas que por le tener compañía allí eran venidas, y algunos pastores, los quales, a lo que se pensava, eran grandes príncipes y andavan desfraçados por causa de la princesa; principalmente uno que Altaiés de Francia dizen ser, hijo del emperador de Trapisonda, por otro nombre el cavallero Constantino llamado<sup>51</sup>.

Las alusiones al *Amadís de Grecia* son evidentes<sup>52</sup>, comenzando por la ínsula de nombre y características simbólicas propias de las ficciones caballerescas y

<sup>48</sup> «La mezcla de personajes procedentes de diferentes medios de la imaginación literaria es un esfuerzo bien encaminado para abrir el camino de la novela moderna. La coexistencia del mundo caballeresco y del pastoril enriquece el juego poético de la creación, aun manteniendo ambos su predeterminación genérica; las posibilidades en la combinación de la fábula aumentan, y esto supone un logro que favorece la novedad, factor siempre bien acogido por un público de lectores que se recrea en el ejercicio de la imaginación» (F. López Estrada, *op. cit.*, pág. 8).

<sup>49</sup> M<sup>a</sup> I. Muguruza, *op. cit.*, pág. 205, quien continúa diciendo: «Ya en el *Amadís* el caballero podía esporádicamente convertirse en trovador, pero cuando su destino se cruza con el del pastor poeta, es entonces cuando irrumpe poderosa la figura, seguramente más renacentista, del caballero poeta».

<sup>50</sup> «Quien, sin duda, conocía y respetaba la producción y la persona de Feliciano de Silva [...] Reiteradas veces en sus versos habla del autor de *Florisel* como eminencia cultural, no parándose en mientes y comparándolo con genios preclaros de la antigüedad» (J. Jiménez Ruiz, «De Feliciano de Silva al *Persiles*», pág. 118).

<sup>51</sup> A. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, pág. 99.

<sup>52</sup> De la influencia de la obra de Silva en el *Clareo y Florisea* de A. Núñez de Reinoso nos dice J. Jiménez Ruiz: «la crítica ya ha señalado cómo diversos pasajes de su *Clareo*, más que tomados de Silva constituyen un homenaje al respetado anciano. De entre sus débitos, el

que tanta importancia adquiere en la obra de Silva<sup>53</sup>. Y atendiendo a aspectos más concretos cabe señalar el paralelismo entre Narcisiana y Niquea<sup>54</sup>, pues aquella también sufrirá la imposición del encierro a causa de su extraordinaria y peligrosa belleza<sup>55</sup>. La princesa, dueñas y doncellas «de alta guisa» que acompañan a Narcisiana componen un cuadro cortesano sacado de la ficción caballeresca. Y, por último, los pastores, que son príncipes disfrazados al modo de Florisel en la parte final del *Amadís de Grecia* y, al igual que en este, viven en un mundo que no es realmente el suyo y, en cuanto la situación lo exige, adoptan su verdadera personalidad de caballeros<sup>56</sup>.

También el infante don Florisel, vestido de pastor, había combatido y matado al caballero que quiso forzar a Silvia y, después, a otro que vino en su venganza<sup>57</sup>.

Pero el elemento pastoril también se encuentra en otra obra anterior a Núñez de Reinoso, en *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro, «imitado latamente por N. de Reinoso»<sup>58</sup>, concretamente en la figura del caballero disfrazado de pastor. El caballero Binmarder, enamorado de Aonia, toma vestidos de pastor y se retira a un lugar apartado buscando la soledad<sup>59</sup>, del mismo modo que el

---

más descarado lo constituyen los capítulos II, III y IV del romance en prosa de N. de Reinoso, donde se condensan las aventuras de don Rogel y la princesa Archisidea, pertenecientes a la primera parte de la *Quarta parte de la Chorónica del excellentísimo Príncipe don Florisel de Niquea*. Reiteradamente se ha señalado la importancia del lugar literario por tratarse de una de las primeras apariciones en la prosa del pastor [...], mezclándose largas declamaciones en verso que configuran el ambiente literario de lo que, desde Montemayor, se llamará romance pastoril» (*op. cit.*, págs. 118-119).

<sup>53</sup> Véase S. P. Cravens, «The *Ínsula Deleitosa* tale in Alonso Núñez de Reinoso's *Clareo y Florisea*: A tribute to Feliciano de Silva», *Hispanófila*, 64, 1978, págs. 1-6.

<sup>54</sup> Este paralelismo ya fue destacado por M. R. Lida de Malkiel, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», apéndice a H. R. Pacht, *El otro mundo en la literatura medieval*, FCE, México, 1983 (1950 en ingl., 1956 en cast.), 369-449, pág. 424.

<sup>55</sup> El episodio de Niquea en el *Amadís de Grecia* «fue uno de los que más encandiló la imaginación de sus lectores, como bien atestigua a los muchos años de distancia la aparatosa comedia del conde de Villamediana, *La gloria de Niquea*» (J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, pág. 44, nota 18).

<sup>56</sup> «[...] vieron venir dos pastores, los cuales, echando de presto los pastoriles hábitos, quedaron armados. Y, poniéndose delante del carro, comenzaron a combatirse bravamente con los gigantes» (A. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, pág. 105). Para J. Jiménez Ruiz la imitación que hace A. Núñez de Reinoso y, fundamentalmente, el caballero en figura pastor, supone por encima de cualquier otra consideración «el reconocimiento a una técnica narrativa que es muy familiar a los lectores de Feliciano de Silva, y que en *FdN* presenta todas las luces de la perfección; no en vano su autor la ofrece ininterrumpidamente desde su *Noveno libro de Amadís* (1530). Hablamos del recurso al disfraz, a la doble personalidad, a la metamorfosis física del personaje» (*op. cit.*, pág. 119).

<sup>57</sup> F. de Silva, *op. cit.*, II, 133.

<sup>58</sup> J. Jiménez Ruiz, *op. cit.*, pág. 120, nota 8.

<sup>59</sup> «Tal «desejo tinha de senam hir nunca dalli que tudo lhe parecia que lho amoestaua, e de muitas maneiras que cuidou, nesta asentou per derrador, despedirse cedo daquelle velho mayoral e hirse a algum lugar pertodali onde mudase os trajos e tornarse a certar viuenda com elle que grande fato lhe parecia que trazia que ainda que muitos mancebos lhe viesem a

pastor Darinel, rechazado por Silvia, se había retirado a la montaña en busca de la soledad que mitigara su pena de amor<sup>60</sup>.

El mismo pastor Darinel del *Amadís de Grecia* aparecerá en otra obra de Núñez de Reinoso, la égloga *Baltea*, donde también encontraremos a Silvia:

Y vi Silvia, la pastora  
Que vivía  
Con la serrana Florinda<sup>61</sup>.

La Silvia de Feliciano y más tarde de Montemayor:

Después acá entendí que Montano se había casado con Ysmenia, y que Alanio se pensaba casar con otra hermana suya llamada Sylvia<sup>62</sup>.

Las huellas del *Amadís de Grecia* y del resto de sus continuaciones amadianas están muy presentes en la obra de Jorge de Montemayor, sobre todo en *La Diana*<sup>63</sup>. Como botón de muestra podemos citar este pasaje:

Eso creo yo por cierto —dijo Sylvano suspirando— porque lo mismo podrá afirmar de mí. Y creo que no viviera nadie que en Diana pusiera los ojos que osara desear otra cosa sino verla y conversarla<sup>64</sup>.

Se trata del amor neoplatónico basado en la contemplación, en el que la vista juega un papel fundamental. Señala Asunción Rallo que «una actitud

---

pouquidade da soldada faria que lhe nam fosse sobejo qualquer pastor e assi o fez. Eys Bismarder pastor de vacas (que nada ouue ahí imposiuel ao amor grande), muito tempo passou elle na quella vida» (*Menina e moça*, en *Obras*, II, ed. de C. Michaëlis, Impresa da Universidade, Coimbra, 1923, pág. 66)» (J. Jiménez Ruiz, *loc. cit.*). Y en la misma nota concluye Jiménez Ruiz que «la técnica, al tiempo que muy familiar para el autor del *Clareo*, también era muy apreciada y difundida en el círculo literario en que este se movía».

<sup>60</sup> «[...] determinó de se ir a morir a unas grandes montañas del reino de Alexandria, no pudiendo sufrir el disfavor de Silvia. Y así lo hizo. Y de allí no paró fasta cerca de la ciudad de Babilonia, en una floresta muy espessa, que cabe el Nilo estava, donde él folgava por la soledad» (F. de Silva, *op. cit.*, II, 130, fol. 277v).

<sup>61</sup> A. Núñez de Reinoso, *Obra poética*, pág. 156. El profesor M. A. Teijeiro Fuentes, editor del texto del autor alcarreño, también observa esta conexión con el personaje de Feliciano cuando señala: «Acaso la pastora de la que se enamora el pastor Darinel y que es hija del príncipe Lisuarte en la novela de caballerías de Feliciano de Silva, *Noveno libro de Amadís de Gaula*» (*loc. cit.*, pág. 156, nota 297). Florinda es otro nombre que también nos retrotrae al Florindo de Feliciano de Silva.

<sup>62</sup> J. de Montemayor, *op. cit.*, pág. 156.

<sup>63</sup> Para las deudas de Jorge de Montemayor con los libros de caballerías y Feliciano de Silva, sobre todo de *La Diana*, puede verse a S. P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, págs. 90-104, y A. Rallo, «Introducción» a J. de Montemayor, *loc. cit.*, sobre todo págs. 40-52 y pág. 188, nota 35.

<sup>64</sup> J. de Montemayor, *loc. cit.*, pág. 121.

semejante encarnan ya los pastores de Feliciano de Silva. Así Darinel, ofreciendo sus penas como un servicio a su amada Silvia, le declara «que con solo gozar de tu vista me contento ya yo, pues lo demás bien conozco que no lo merezco» (*Amadís de Grecia*, II, 133)<sup>65</sup>. Y más adelante, a cuenta de los amores súbitos y cruzados entre los pastores y pastoras que se producen en *La Diana*, nos dice: «Este despropósito y este continuo e inexplicable cambio de pareja amorosa son propios de la novela de caballerías al modo de Feliciano de Silva; en su *Amadís de Grecia* se refieren semejantes enamoramientos súbitos y enredos triangulares en los pasajes pastoriles precisamente»<sup>66</sup>.

Ya he señalado cómo lo pastoril se presenta en la obra de Silva íntimamente relacionado con un elemento de carácter narrativo, el recurso al disfraz<sup>67</sup>. La transformación como estrategia narrativa, adquiere una importancia fundamental en el *Amadís de Grecia*, siendo, por otro lado, un elemento de gran trascendencia. Feliciano de Silva lo utilizará en sus distintas variantes: el caballero que se disfraza de mujer (Amadís de Grecia se hará pasar por Nereida para acercarse a Niquea)<sup>68</sup>, la doncella en disfraz de caballero (Gradafilea se pondrá las armas de Lisuarte para salir en su defensa)<sup>69</sup>, el caballero que suplanta a otro adoptando su apariencia mediante las artes mágicas (Balarte, Príncipe de Tracia, enamorado de la imagen de Niquea y sabedor de su amor por Amadís de Grecia, adopta la figura de este, ayudado por el sabio Estibel de las Artes, para pretender a la princesa)<sup>70</sup>, el caballero que se disfraza para ayudar a otro (Gradamarte tomará el disfraz de mercader para ayudar a Amadís de Grecia, en disfraz de Nereida)<sup>71</sup> y, por último, el caballero que se disfraza de pastor (Florisel se hará pasar por pastor para estar cerca de Silvia)<sup>72</sup>. No se puede olvidar tampoco el juego de ocultación de la personalidad que supone el cambio

<sup>65</sup> A. Rallo, «Introducción» a J. de Montemayor, *op. cit.*, pág. 121, nota 32. Y poco después será el propio Florisel quien dirigiéndose a Darinel diga: «Mas yo veo a Silvia con tal crueldad, que pienso que a todos haze iguales en essa parte. y, pues así es, hágase su voluntad y yo y tú sigamos el remedio que podemos gozar con sola su vista para nuestras passiones» (F. de Silva, *op. cit.*, II, 133, fols. 281r-281v). La vista va a ser eje central de la ficción pastoril en todas sus variantes, pero, sobre todo, como plasmación del amor no consumado. Señala M<sup>ra</sup> I. Muguruza en este sentido: «La importancia concedida a la vista, a la contemplación, nos orienta también hacia el neoplatonismo; al amante platónico le basta con la contemplación de la belleza representada en la mujer amada» (*op. cit.*, págs. 210-211).

<sup>66</sup> A. Rallo, *loc. cit.*, pág. 148, nota 77. Remite la profesora A. Rallo en estas apreciaciones a S. P. Cravens (*op. cit.*, pág. 56).

<sup>67</sup> Sobre el disfraz varonil en general, véase M. Romera-Navarro («Las disfrazadas de varón en las comedias», en *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Yunque, Madrid: 1935, págs. 109-139), C. Bravo-Villasante (*La mujer vestida de hombre en el teatro español*, SGEL, Madrid, 21976) y B. B. Ashcom («Concerning «la mujer en hábito de hombre» in the *comedia*», *Hispanic Review*, 28, 1960, págs. 43-62).

<sup>68</sup> F. de Silva, *op. cit.*, II, 87.

<sup>69</sup> F. de Silva, *loc. cit.*, 17.

<sup>70</sup> F. de Silva, *loc. cit.*, 90.

<sup>71</sup> F. de Silva, *loc. cit.*, 87.

<sup>72</sup> F. de Silva, *loc. cit.*, 132.

de armas y la adopción de otro nombre que llevan a cabo muchos caballeros, incluso en varias ocasiones en la obra<sup>73</sup>, para propiciar la aventura, por otro lado estrategia común en los libros de caballerías y que se considera otra variante del recurso al disfraz. En todas las variantes señaladas va a mostrarse Feliciano de Silva como un perfecto dominador de esta «treta del cambio de personalidad», como lo llama J. Jiménez Ruiz<sup>74</sup>.

Ha quedado ya apuntado que Feliciano de Silva conocería este recurso a través del *Primaleón*, en el que el protagonista, don Duardos, se hacía pasar por hortelano para llegar hasta la princesa Flérida. Feliciano usará el recurso en diversas ocasiones en el *Amadís de Grecia* y siempre por el mismo motivo, por amor<sup>75</sup>. Las posibilidades narrativas y dramáticas de este subterfugio del disfraz no escaparon al autor del *Amadís de Grecia*, como tampoco lo harán a la literatura posterior y, sobre todo, al teatro áureo «repleto de caracteres que cambian sus vestidos y con ellos su condición social y su sexo»<sup>76</sup>. Y el escritor mirobrigense prolongará su uso en sus restantes continuaciones amadisianas, como se comprueba en la *Parte tercera de la corónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea*, donde Agesilao y Arlanges, a imitación de Amadís de Grecia transformado en Nereida para llegar a su amada Niquea, se convertirán en Daraida y Garaya para entrar al servicio de la reina Sidonia y poder acceder así a Diana, pretendida por el primero<sup>77</sup>. En *Clareo y Florisea*,

<sup>73</sup> Por ejemplo, el protagonista, Amadís de Grecia, adoptará las siguientes personalidades en la obra: Caballero de la Ardiente Espada, Caballero Negro, Caballero sin Ventura, Caballero de los Luzeros, Caballero sin Descanso, amén de los citados Amadís de Grecia y Nereida.

<sup>74</sup> J. Jiménez Ruiz, «De Feliciano de Silva al *Persiles*», pág. 135.

<sup>75</sup> «El disfraz por amor resulta una fuerza transgresora de los códigos morales y sociales, una exteriorización de la locura amorosa, y plantea en la obra el grave conflicto del amor por la persona y no por la condición» (M<sup>a</sup> C. Marín Pina, «El *Primaleón* y la comedia *El príncipe jardinero* de Santiago Pita», en J. Acebrón Ruiz, ed., *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballerescas*, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, 267-284, págs. 272-273).

<sup>76</sup> M<sup>a</sup> C. Marín Pina, *loc. cit.*, pág. 273. Remite M<sup>a</sup> C. Marín Pina, en nota 13 de esta misma página, para el estudio del recurso del disfraz, tanto en los libros de caballerías, en la novela pastoril o prosa áurea, en general, a su obra *Edición y estudio del ciclo español de los palmerines* (Prensas Universitarias de Zaragoza, 1989). También puede consultarse sobre el tema a F. Vigier, «La folie amoureuse dans le roman espagnol (2<sup>e</sup> moitié du XVI<sup>e</sup>)», en A. Redondo et A. Rochon (eds.), *Visages de la Folie (1500-1650)*, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1981, págs. 121 y sigs. Anterior a la composición del *Amadís de Grecia* es también el uso de este recurso en la obra teatral de Torres Naharro, *Comedia Aquilana* de 1524 (véase M<sup>a</sup> C. Marín Pina, *loc. cit.*, pág. 274).

<sup>77</sup> «Pues lo que me parece —dixo él [Arlanges]— es que vós e yo, pues tenemos edad para ello, nos pongamos en ábito de donzellas y vamos a la reina Sidonia y le digamos que, con las nuevas de la fermosura y maneras de su hija, venimos a la su merced a le suplicar que nos ponga en su servicio, e assí tendremos lugar de entrar donde ella está, y allá dentro el tiempo nos dará el consejo de lo que haremos» [F. de Silva, *Florisel de Niquea* (*Parte tercera de la corónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea*), ed. de J. Martín Lalanda, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1999, cap. XIV, pág. 40]; «Y con este acuerdo fueron a un puerto de mar donde una nao de mercaderes hallaron que a la Ínsula de Guindaya

A. Núñez de Reinoso emplea en dos ocasiones esta «treta». La primera en el capítulo VIII: Rosiano, compañero y amigo de Clareo, ama a Ibrina, esposa del señor de la casa donde se hospeda y, para acercarse a esta dama, «de noble condición pero muy recogida y honesta», decide, junto a un paje suyo, adoptar hábitos de mujer<sup>78</sup>; la segunda ocasión se produce en el capítulo XIV, cuando

iva, y concertada con el maestre acordaron de tomar nombres de mugeres, y Agésilao se llamó Daraida y don Arlanges Garaya» (F. de Silva, *op. cit.*, xiv, pág. 41). «El empleo del vestido de mujer como medio para lograr el acercamiento a la amada es una treta, tildada de ovidiana, que en nuestras ficciones se emplea relativamente poco hasta la fecha, y que sí es frecuente en facecias y cuentecillos tradicionales» (J. Jiménez Ruiz, «De Feliciano de Silva al *Persiles*», pág. 121). El motivo del disfraz femenino se remonta al héroe griego Aquiles. Alertada por el oráculo de Delfos que le revela que su hijo morirá en la guerra de Troya, la diosa Tetis lo disfraza de doncella y lo esconde en la corte del rey Licomedes en Esciros bajo el nombre de Pirra. Odiseo, que ha sido enviado a buscar al héroe disfrazado a su vez de mercader de joyas, se dirige a la corte de Licomedes a ofrecer sus mercancías. En el cofre de joyas coloca también unas espadas. Pirra se avalanza no sobre los brazaletes y collares, sino sobre las armas fulgentes. Y con ello, Odiseo embozado descubre la identidad oculta del pelida. Para M. Oller Guzmán, «todos estos episodios míticos constituyen un relato suficientemente consistente como para que algunos estudiosos hayan supuesto la existencia de una composición épica muy antigua, convencionalmente llamada *Das Alte Peleis*, que comprendería las aventuras del héroe Peleo para conseguir, con la ayuda de Quirón, esposar a la hija de Nereo, a la diosa Tetis, y tener un hijo con ella; tras dar a luz, Tetis regresaría con su padre al abismo marino y Peleo delegaría al centauro la educación de su hijo Aquiles» (*Orígenes y desarrollo del culto de Aquiles en la Antigüedad: Recogida y análisis de fuentes*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, pág. 162, nota 69). Sin afirmar ni desmentir la existencia de este texto, lo cierto es que la figura de Aquiles, tras su aparición en la obra virgiliana, alcanzó gran «popularidad entre los siglos III y VI d. C. tanto en las producciones literarias como en las artísticas, si bien los estudiosos de este período destacan una predilección por aquellos episodios de la vida del héroe no desarrollados en la obra homérica, tales como los referidos a su infancia y educación, así como a su estancia en la corte del rey Licomedes, en Esciros» (M. Oller Guzmán, *op. cit.*, pág. 195). Para la propagación de la figura de Aquiles en ese período puede consultarse F. Ghedini («La fortuna del mito di Achille nella propaganda tardo repubblicana ed imperiale», *Latomus*, 53/2, 1994, págs. 297-316 y «Achille eroe ambiguo nella produzione musiva tardo antica», *AnTard*, 5, 1997, págs. 239-264). Por otro lado, para J. Jiménez Ruiz, «el motivo virgiliano inducirá a la aparición del hombre vestido de mujer en la comedia *El Aquiles* de Tirso de Molina, que junto a *El caballero dama*, de Cristóbal Monroy, y *El monstruo de los jardines*, de Calderón, representan el grupo escaso de las comedias en que no es la dama quien muta sus vestidos» («De Feliciano de Silva al *Persiles*», pág. 121, nota 10). De hecho el propio A. Núñez de Reinoso en su *Clareo y Florisea* ya señala este antecedente cuando Isea viste con su propias ropas a Clareo para sacarlo de la prisión en que había sido puesto por el marido de aquella y el narrador (Isea) nos dice que «se vistió y parescía con aquel nuevo hábito tan hermoso que Achiles metido entre las monjas no le devió de igualar» (*Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, pág. 153). Feliciano de Silva ya había empleado la treta del disfraz femenino en el *Lisuarte* y ahora la empleará también en el *Amadís de Grecia*, al igual que el disfraz de mercader, de gran fortuna también en la Edad Media.

<sup>78</sup> «Y no pudiendo por ninguna forma hablar a Ibrina (que así se llamava) buscó manera cómo le pudiesse hazer entender el gran desseo que de servirla tenia. Y fue así que como él aún no tuviesse barba y fuesse muy gentil hombre, vistióse en traje de muger biuda y, con gran compañía, fingiendo ser estrangera que allí a Alexandria a negociar venia, vínose a alojar en la misma posada en que yo estava, y, despidiendo la gente diziendo que la embiava a cierto

Clareo, encerrado por Thesiandro, marido de Isea, al que creía muerto, y al que cree en adulterio con su esposa, se viste con ropas de mujer a instancias de Isea para sacarlo de la prisión<sup>79</sup>.

Este motivo ya había sido utilizado por Feliciano de Silva en el *Lisuarte de Grecia*: Lisuarte, preso del rey Armato y de la sabia Melia, es ayudado a escapar por Gradaflea, hija del rey de la Ínsula de la Gigantea, quien lo viste con sus ropas<sup>80</sup>. En el *Amadís de Grecia*, la transformación del protagonista en figura de mujer, adoptando la personalidad de Nereida, dará lugar a situaciones donde el equívoco y el malentendido ofrecerá posibilidades dramáticas de gran importancia y trascendencia posterior: el soldán de Niquea se enamorará perdidamente de Nereida, deslumbrado por su belleza y su hija también se sentirá atraída por la esclava porque le recuerda la imagen de su amado Amadís de Grecia. No consiste en una simple treta como lo veremos usado en el *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández (Sevilla, 1545)<sup>81</sup>, sino que, como

---

negocio, se quedó allí solamente con un page que en vestidos de donzella lo servía» (A. Núñez de Reinoso, *op. cit.*, pág. 116). J. Jiménez Ruiz apunta como antecedente directo del empleo del recurso en A. Núñez de Reinoso al *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva (véase *Amadís de Grecia*, II, 87) y comenta seguidamente: «El equívoco es aprovechado por Feliciano de Silva para crear varios capítulos magníficos en que se juega con la doble condición sexual; el juego con el lector acerca del supuesto amor homosexual llega a su máxima expresión cuando titula al cap. xcvi (fól. 186 vtº) «Cómo Nereyda conoció carnalmente a Niquea». Semejantemente, tanto en *LD [La Diana]* (amores de Selvagia e Ysmenia, y de Celia y Felismena) como en *Cró. [El Cróton]* (amores de Melisa y Julieta), encontraremos amores homosexuales en que una dama se enamora de otra que resulta ser un hombre vestido de tal, o de un varón que resulta ser mujer» (en A. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, pág. 260, nota 163).

<sup>79</sup> «Y con esto me determiné de ponello en salvo, dando esta forma, y diciendo: «Quiérome fiar de ti con la condición que pones, para lo qual te desnuda y vístete destos mis vestidos, y cubre el rostro con este velo, y salte con Rosiano a una puerta que te guiará, y aí hallarás un page que te llevará en casa de aquel mi amo» (A. Núñez de Reinoso, *loc. cit.*, pág. 153).

<sup>80</sup> «Pues que assí es —dixo Lisuarte—, ¿en qué forma me avéis de librar?» «Yo os lo diré —dixo ella—. Vós sois grande, tanto e más que yo. Vestidvos estos mis vestidos e yo los de mi donzella, e assí nos saldremos. [...]» E desnudando una rica ropa que traía vestida, la hizo vestir a Lisuarte e púsole el su tocado de estampas muy rico» (F. de Silva, *Lisuarte de Grecia*, cap. xxv, pág. 57).

<sup>81</sup> Las palabras que L. E. F. de Orduna, la gran investigadora de esta obra, dedica al autor del *Belianís de Grecia* son perfectamente aplicables a Feliciano de Silva, pero con quince años de antelación, en el primer tercio del siglo XVI: «El autor burgalés pareciera querer sugerir que los tiempos de Amadís han concluido, este héroe suyo ha sido capaz de engañar a quien lo ha ayudado y hasta ha llegado a burlarse nada menos que del sentimiento que ha inspirado. Así, el lector debe admitir, casi con sorpresa, que este caballero Belianís ha sido un débil mortal cuya flaqueza lo ha obligado a caer moralmente, pero eso significa también que, a mediados del XVI, ya el paradigma amadisiano pudo transgredirse —¿quién podía imaginar bajeza en Amadís de Gaula, el de los cuatro primeros libros?—. Quizá el ficticio héroe caballeresco haya debido humanizarse en relación con otros géneros literarios que iban imponiéndose. O, acaso la fórmula exitosa por varias décadas, pese a los agregados y ligeras innovaciones, comenzaba a sentirse estereotipada y exigía variaciones esenciales» («Paradigma y variación en la literatura caballeresca castellana», en L. E. F. de Orduna, edición y dirección, *Amadís de*

señala José Jiménez Ruiz, al igual que ocurrirá luego en el teatro del Siglo de Oro, el disfraz, el cambio de personalidad, «se convierte en un elemento condicionante de la acción y de la visión misma del lector-espectador»<sup>82</sup>.

Montemayor, en *La Diana*, disfrazará a Felismena; primero de pastora, cuando en este hábito y con las armas de Diana, sale en defensa de las ninfas atacadas por los salvajes<sup>83</sup>; y, posteriormente, de caballero para acercarse a su amado don Felis que ha sido enviado a la corte por su padre<sup>84</sup>. Y en este hábito despertará los amores de Celia, quien piensa que es Valerio<sup>85</sup>.

Y también con un valor netamente narrativo lo encontraremos en los capítulos iniciales del *Persiles* cervantino, donde se nos presenta a Periandro en hábitos de mujer<sup>86</sup>, mientras que su hermana Auristela lo hace de varón<sup>87</sup>.

---

*Gaula: estudios sobre la narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Reichenberger, Kasel, 1992, 189-212, págs. 208-209).

<sup>82</sup> J. Jiménez Ruiz, «De Feliciano de Silva al *Persiles*», pág. 122.

<sup>83</sup> «Mas no tardó mucho que de entre la espesura del bosque, junto a la fuente donde cantaban, salió una pastora de tan grande hermosura y disposición que los que la vieron quedaron admirados. Su arco tenía colgado del brazo izquierdo, y una aljaba de saetas al hombro, en las manos un bastón de silvestre encima, en el cabo del cual había una muy larga punta de acero» (J. de Montemayor, *op. cit.*, pág. 188).

<sup>84</sup> «[...] determiné aventurarme a hacer lo que nunca mujer pensó. Y fue vestirme en hábito de hombre, e irme a la corte por ver aquel en cuya vista estaba toda mi esperanza» (J. de Montemayor, *loc. cit.*, pág. 201). Señala A. Rallo que «la mujer disfrazada de varón es personaje característico de la novela del siglo de oro. Procedente de la novela griega, donde es elemento funcional para crear el suspense de la trama, y no ajena tampoco a la de caballerías, se convierte en uno de los recursos de la *novella*, que más eco tuvieron en España» (*loc. cit.*, pág. 201, nota 68). Aunque la misma investigadora poco antes y comentando la escena de Felismena en hábito de pastora, nos había dicho: «Este juego de apariencias por el vestido, esta posibilidad de trasponer diferentes ámbitos con el simple cambio de atributos, parece derivarlo de la novela caballeresca, aparte de su origen remoto en la griega» (A. Rallo, *loc. cit.*, pág. 190, nota 40).

<sup>85</sup> Para A. Rallo, «Montemayor utiliza un recurso tradicional que aparecía en los libros de caballería, poemas épicos y *novella* italiana, el del equívoco debido al vestido, a modo de recurso de la intriga, en el mismo significado que pueden tener otros disfraces, o las falsas muertes, como ilusión literaria de una realidad trascendida para convertirla en objeto *interesante*, entendiendo por interesante aquello no común ni corriente de la vida cotidiana, son situaciones literarias por su propia desviación» (*loc. cit.*, pág. 65).

<sup>86</sup> Periandro, pensando que su hermana Auristela está en la isla de los bárbaros, pide a Arnaldo, para poder llegar a la isla, disfrazarse de mujer y ser vendida como esclava: «Cuadráronle a Arnaldo las razones de Periandro, y sin reparar en algunos inconvenientes que se le ofrecían, las puso en obra, y de muchos y ricos vestidos de que venía proveído por si hallaba a Auristela, vistió a Periandro, que quedó, al parecer, la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto, pues si no era la hermosura de Auristela, ninguna otra podía igualársele» (M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, edición, introducción y notas de J. B. Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1969, pág. 60).

<sup>87</sup> A punto de ser sacrificado un mancebo prisionero en la isla de los bárbaros, estando presente Periandro en hábitos de mujer, se descubre que es su hermana Auristela disfrazada de varón (M. de Cervantes, *op. cit.*, págs. 65-67). Sobre el uso del recurso en el teatro de Cervantes, véase K. Inamoto («La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes», *BCSA*, 12/2, 1992, págs. 137-143).

Muy interesante es el análisis que realiza J. Jiménez Ruiz para destacar el paralelismo que existe en el uso del recurso en la obra cervantina y en el *Amadís de Grecia* y que resumimos brevemente. En primer lugar la transformación de Periandro se presenta como la única solución posible para llegar hasta Auristela, pues en forma de varón corría peligro de ser muerto; Niquea había sido encerrada en una torre sin que ningún varón, salvo su padre, pudiera verla, ni siquiera su hermano, por lo que Amadís de Grecia tampoco podría acercarse a ella a no ser en hábito de mujer. Para su transformación Periandro cuenta con la ayuda de un cómplice, Arnaldo; Amadís de Grecia será ayudado por Gradamarte, quien se hace pasar por mercader. Una vez producida la transformación, se pondera la extraordinaria belleza de la nueva mujer, pues si «como caballero no conoce comparación, como mujer solo la admite con la heroína»<sup>88</sup>. El realismo de la nueva personalidad queda reforzado por la reacción de otras personas ajenas a la transformación. Así en el *Amadís de Grecia* se dice:

Y puestos unos ricos çarcillos en las orejas, quedó tan hermoso que el rey Gradamarte quedó espantado de lo ver, diziendo: «— Por cierto, no ay nadie que no sepa que lo sois que no muera de ver vuestra hermosura.» Él tomando un espejo para se mirar, de la cual vista no fue poco no le acontecer lo que a Narciso, porque la su hermosura era tanta que si aquella no por quien se hazía no viera otra que en aquel hábito le pudiera igualar<sup>89</sup>.

Y en el *Persiles*:

Los del navío quedaron admirados; Taurisa, atónita; el príncipe, confuso; el cual, a no pensar que era hermano de Auristela, el considerar que era varón le traspasara el alma con la dura lanza de los celos<sup>90</sup>.

En ambos casos se utiliza el reclamo de la extraordinaria belleza para ser vendidas como esclavas. Se constata la verdad literaria y la efectividad de la transformación por el enamoramiento súbito que causa en hombres de alta posición. A partir de aquí, «la constante narrativa deja paso a auténticas escenas dramáticas, donde los personajes representan su papel»<sup>91</sup> y, dada la nueva personalidad adquirida, estas se desarrollan en un espacio reducido: los salones y las alcobas, lejos de los espacios abiertos, el marco de la aventura y de la batalla<sup>92</sup>.

<sup>88</sup> J. Jiménez Ruiz, «De Feliciano de Silva al *Persiles*», pág. 125.

<sup>89</sup> F. de Silva, *Amadís de Grecia*, II, 87, fol. 214r.

<sup>90</sup> M. de Cervantes, *op. cit.*, pág. 60.

<sup>91</sup> J. Jiménez Ruiz, «De Feliciano de Silva al *Persiles*», pág. 127.

<sup>92</sup> «Se trata del espacio femenino, donde predomina la quietud de los sentimientos, y donde la *narratio* deja lugar a la descripción y al diálogo en un acercamiento inquietante a la dramatización» (J. Jiménez Ruiz, *loc. cit.*, pág. 129).

Después de este recorrido por varios de los recursos fundamentales en la obra de Feliciano de Silva que trascendieron a numerosos autores y obras posteriores, me detendré brevemente en algún aspecto estilístico del *Amadís de Grecia* que, si bien fue objeto de crítica, no por ello mereció menor aprecio por sus contemporáneos y del que también se observa su presencia en la literatura posterior.

La crítica cervantina nos ha legado la idea de que lo fundamental del estilo de Feliciano de Silva está constituido por el abundante uso, casi abuso, de diversas variantes de amontonamientos forzosos, según lo denomina H. Hatzfeld<sup>93</sup>, siendo la famosa «razón de la sinrazón», tan celebrada por Cervantes<sup>94</sup>, la bandera enarbolada para desprestigiar su escritura<sup>95</sup>. Ya en su tiempo, don Diego Hurtado de Mendoza, en su «Carta de D. Diego Hurtado de Mendoza en nombre de Marco Aurelio a Feliciano de Silva», le dirigía irónicamente estas palabras: «a ti, el caballero Feliciano de Silva, domador de las inmortales palabras, acrecentador de la castellana lengua»<sup>96</sup>, burlándose de su estilo, que consideraba alambicado y enrevesado, opinión que no era compartida por otros autores, como lo muestra el ejemplo que encontramos en *La Diana* de Montemayor, en el diálogo de Celia y Felismena (en disfraz de caballero):

Soy contenta —me dijo Celia— mas primero me has de decir cómo está Felismena en esto de la discreción, ¿es muy avisada?» Yo entonces respondí: «Nunca mujer ha sido más avisada que ella porque ha muchos días que grandes desaventuras la avisan, mas nunca ella se avisa, que así como ha sido avisada, ella se avisase, no habría venido a ser tan contraria a sí misma<sup>97</sup>.

<sup>93</sup> H. Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Imp. S. Aguirre, Madrid, 1949, pág. 174. Esta forma de expresión de Feliciano de Silva se basa en el empleo de figuras como la adnominatio o de otras similares como la figura etimológica, anacoluto, anadiplosis, paronomasia, políptoton, etc., que conforman un estilo netamente manierista.

<sup>94</sup> «Si Cervantes se proponía polemizar contra los libros de caballerías, ponerlos en ridículo (como sin duda hizo), sus dardos no iban dirigidos precisamente contra el elevado estilo cortesano; antes bien, echa en cara a los libros de cballería el defecto contrario, su estilo seco y ramplón» (E. Auerbach, *Mimesis: la realidad en la literatura*, FCE, México, 1975, pág. 330).

<sup>95</sup> A cuenta de la cita que hace Cervantes del autor mirobrigense («la razón de la sinrazón...»), J. E. Ruiz-Doménec, con una postura críticamente injusta y parcial del autor mirobrigense, pone a «Cervantes frente a Feliciano de Silva. El ideal normativo del gusto frente al carácter subversivo que tiene el inconsciente. La medida de lo clásico frente al delirio manierista, la consideración del mal gusto como origen de la pérdida del juicio (no solo estético) sino en especial el moral frente a la soberanía del sentimiento y el «pathos» personal» (*La novela y el espíritu de la caballería*, Mondadori, Barcelona, 1993, pág. 147).

<sup>96</sup> En A. Paz y Melia, «Carta de D. Diego Hurtado de Mendoza a Feliciano de Silva», en *Salas Españolas*, Atlas (BAE), Madrid, 1964, págs. 84-86, pág. 85.

<sup>97</sup> J. de Montemayor, *op. cit.*, págs. 215-216.

El párrafo se nos antoja un homenaje a su admirado y ya, cuando publica la obra, difunto amigo. También Cervantes hará uso de este juego de palabras, por ejemplo, en este pasaje donde don Quijote dice a Sancho:

[...] que si otra cosa dijeres mentirás en ello, y desde ahora para entonces y desde entonces para ahora te desmiento y digo que mientes y mentirás todas las veces que lo pienses o lo dijeres<sup>98</sup>,

con una intencionalidad, eso sí, paródica del lenguaje elevado y de cláusulas amplias de gran parte de los libros de caballerías<sup>99</sup>.

También forma parte del estilo que Feliciano de Silva inaugura con el *Amadís de Grecia* el uso de la écfrasis<sup>100</sup>, fundamentalmente pictórica y arquitectónica, pero también abundante en descripciones de entradas triunfales y otras maravillas. Como muestra el siguiente pasaje:

La reina Oriana llevó de aí a algunos días a la reina, con todas las infantas, al monesterio de Miraflores, por ser lugar vicioso y apartado de conversacion de gente. Allí les mostró las hermosas cosas que en él avía, especialmente los bultos de las sepulturas del rey Lisuarte y de la reina Brisena, que muy ricos y sotilmente labrados eran, y figurados en ellos todos los grandes hechos de armas y señaladas aventuras que en su tiempo avían passado. Y sus figuras estaban en ellos tan propiamente que parecían bivas en la edad de la sazón que murieron<sup>101</sup>.

La comparación con algo vivo es corriente en las écfrasis: la imitación de la realidad, de la vida. Así, leemos en la obra de Montemayor:

<sup>98</sup> M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 1, 23, pág. 272.

<sup>99</sup> «Son en su diversidad y en su inagotabilidad también estos *calambours* un resultado del humor [...], aunque para nosotros hoy día no revelan humor particular» (H. Hatzfeld, *op. cit.*, pág. 174). «Juegos retóricos que eran tal del gusto de Feliciano de Silva» los llama J. M. Lucía Megías (*Imprenta y libros de caballerías*, pág. 104). Viene aquí a cuento unas palabras de A. Castro que pueden aclarar las insinuaciones de alguna crítica a la figura y a la obra del autor mirobrigense: «La desmesura expresiva es rasgo característico de la literatura ideológica de la época llamada renacentista, comenzando por Rabelais, monstruo por excelencia de la desmesura, cuyo estilo de expresión de cuanto le sobra y de cuanto le falta al enfrentarse con el mundo que se le echa encima, sin posibilidad de integrarlo en una forma en algún modo manejable. Cabría aquí igualmente el muy característico estilo de Antonio de Guevara [...] que llena con retórica el angustioso vacío de su vida» (*Aspectos del vivir hispánico*, Alianza, Madrid, 1970, pág. 117).

<sup>100</sup> Nos dice J. Jiménez Ruiz que «se trata de un recurso que permite incluir en la obra literaria —mediante la palabra, pues— otras formas artísticas como la pintura, la música o la arquitectura» (*Fronteras del romance sentimental*, pág. 99).

<sup>101</sup> F. de Silva, *Amadís de Grecia*, 1, 57, fol. 86v.

En llegando a la portada, se pararon a mirar su extraña hechura, y las imágenes que en ella había, que más parecía obra de naturaleza que de arte<sup>102</sup>.

Y no menos importantes son las descripciones de artificios arquitectónicos que encontramos en el *Amadís de Grecia*, que para A. Rallo se convierten en «tópicas fórmulas de encarecimiento»<sup>103</sup>, y, basándose en las apreciaciones de S. P. Cravens<sup>104</sup>, afirma: «El entramado del arte natural y humano sirve para crear ámbitos semimágicos, sumándose lo natural y sencillo a lo artificial propio de las novelas de caballerías de Feliciano de Silva»<sup>105</sup>.

Otro aspecto que nos remonta al *Amadís de Grecia* y resto de continuaciones amadisianas de Silva es la minuciosa descripción de vestidos y joyas con que las ninfas dotan a Felismena en *La Diana*<sup>106</sup>. A este respecto nos dice Cravens: «Por su delectación en las telas finas, los metales y las piedras preciosas, Silva antecede a Montemayor [...], en este aspecto «preciosista» del estilo de Silva se nota un verdadero afán por reflejar un ambiente cortesano brillante y refinado»<sup>107</sup>. A. Rallo puntualiza esta posible influencia al señalar el conocimiento de las piedras, su significado oculto, y la joyería en general por parte de Montemayor, pues su padre era joyero<sup>108</sup>.

Tras ser vestida Felismena, la sabia Felicia manda a las ninfas que la lleven a ver «la casa y templo adonde estaban»; en este recorrido llegan a un patio, en medio del cual había

[...] un padrón ochavado de bronce tan alto como diez codos, encima del cual estaba armado de todas armas a la manera antigua el fiero Marte, aquel a quien los gentiles llamaban el Dios de las batallas. En este padrón, con gran artificio, estaban figurados<sup>109</sup>.

La relación con las descripciones que Feliciano de Silva realiza en el *Amadís de Grecia* parece evidente, como la que lleva a cabo de las siete «cuadras» que forman el Castillo del Universo<sup>110</sup>, o con las que hará en otras continuaciones, como en la *Parte tercera de la corónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea*:

<sup>102</sup> J. de Montemayor, *op. cit.*, pág. 259.

<sup>103</sup> A. Rallo, «Introducción» a *loc. cit.*, pág. 260, nota 13.

<sup>104</sup> S. P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, pág. 78.

<sup>105</sup> A. Rallo, «Introducción» a J. de Montemayor, *Los siete libros de Diana*.

<sup>106</sup> J. de Montemayor, *op. cit.*, págs. 267-268.

<sup>107</sup> S. P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, págs. 77-78.

<sup>108</sup> A. Rallo, «Introducción» a J. de Montemayor, *Los siete libros de Diana*, pág. 267, nota 26.

<sup>109</sup> J. de Montemayor, *op. cit.*, pág. 270.

<sup>110</sup> F. de Silva, *Amadís de Grecia*, II, 76.

[...] ella se halló en una cuadro tan grande que le parecía que tendría una echadura de arco de la una parte a la otra. Era tan alta que le parecía que otro tiro de arco no llegara a lo alto. El techo era y la cuadro de echadura de media naranja y toda parecía de hermosas vedrieras que los rayos del sol trasfloraban por ellas con tan hermosas imágenes que parecían bivas y con tantas colores obradas cuantas se pueden pensar<sup>111</sup>.

Podría seguir multiplicando los ejemplos que señalan la huella de Feliciano de Silva y del *Amadís de Grecia* en las obras de estos dos autores que compartieron su amistad y en otros posteriores<sup>112</sup>, pero su influencia, su recuerdo, llegará como se ha comprobado a la obra cervantina<sup>113</sup> y a la de Lope de Vega. Nos dice J. B. Avalle-Arce que «las empresas caballerescas todavía enardecían al público de los corrales de comedias en dramas como el de Calderón de la Barca, *La puente de Mantible*. Y, mucho más inverosímil, pero muy dentro de la técnica alegórica del auto sacramental, *Amadís* y su familia inspiraron a Lope de Vega en *La puente del mundo*, donde se llama a Cristo ese *Amadís celestial de Grecia*»<sup>114</sup>. Algunas de estas influencias ya fueron señaladas por

<sup>111</sup> F. de Silva, *Florisel de Niquea*, cap. LXXXVIII, pág. 274.

<sup>112</sup> Tampoco es el lugar ni el momento de entrar en el análisis de las conexiones, literarias, de Feliciano de Silva y el autor del *Clarisel de las Flores*, Jerónimo de Urrea, pues, como apunta M<sup>a</sup> C. Marín Pina, esta conexión se produce fundamentalmente con las últimas obras del mirobrigense. Pero sí son esclarecedoras las palabras de la investigadora cuando dice: «La relación con el mirobrigense va más allá de las coincidencias onomásticas y de los dos o tres episodios bien apuntados por Veneste, ya que entre Silva y Urrea se advierte una sintonía de espíritu, apreciable en el gusto por la poesía, por la parodia y el humor, por el erotismo y en la utilización de idénticas técnicas narrativas» («*Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», *Edad de Oro*, XXI, 2002, págs. 451-479, pág. 477), y continúa: «En sus libros pudo aprender igualmente los juegos del disfraz, el ocultamiento de identidades y el travestismo, la transformación de unos personajes en otros a través de la magia» (*loc. cit.*, pág. 478). También E. J. Sales Dasi había apuntado la relación entre el *Rosíán de Castilla* y la obra de Feliciano de Silva, sobre todo a partir del *Florisel de Niquea*, en cuanto a las incursiones en el terreno de la lírica («Una crónica caballerescas singular del quinientos: el *Rosíán de Castilla*», en J. Acebrón Ruiz, ed., *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron: Estudios sobre la ficción caballerescas*, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, 51-190, págs. 158-159).

<sup>113</sup> Afirma en este sentido J. Jiménez Ruiz que el pasaje cervantino donde don Quijote, escuchando la historia de Cardenio y oyendo a este decir del gusto de Luscinda por las lecturas de caballerías, las alaba añadiendo: «Y quisiera yo, señor, que vuestra merced le hubiera enviado junto con *Amadís de Gaula* al bueno de *Don Rugel de Grecia*, que yo sé que gustara la señora Luscinda mucho de Daraida y Garaya y de las discreciones del pastor Darinel y de aquellos admirables versos de sus bucólicas, cantadas y representadas por él con todo donaire, discreción y desenvoltura» (M. de Cervantes, *op. cit.*, I, XXIII, 293), «constituye un homenaje a Feliciano de Silva, y no solo a una de sus obras, como puede dejar entrever el texto. Aquí alude a la *Cuarta Chrononica de don Florisel de Niquea*, que es donde se relatan las aventuras de don Rogel de Grecia; a la *Historia de don Florisel de Niquea. Parte Tercera* [...], que es donde aparecen Daraida y Garaya; y al *Noveno libro de Amadís de Gaula*, que es donde nos encontramos al pastor Darinel cantando su amor por la fingida pastora Silvia, hija de Lisuarte» («De Feliciano de Silva al *Persiles*», pág. 131, nota 29).

<sup>114</sup> J. B. Avalle-Arce, «*Amadís de Gaula*»: *El primitivo y el de Montalvo*, pág. 47.

M. Menéndez Pelayo cuando señalaba que «los libros de Feliciano de Silva tuvieron, aun en el teatro y en la poesía lírica, menos ilustre descendencia en España que fuera de ella. Aquí solo podemos citar alguna comedia mediana cuyo argumento esté tomado de esos libros, como *La Gloria de Niquea*, del conde de Villamediana [...]; o el *Don Florisel de Niquea*, del doctor Juan Pérez de Montalbán; o el *Amadís y Niquea*, del poeta malagueño don Francisco de Leyva. En cambio Roberto Southey afirma que hay imitaciones del *Amadís de Grecia* en la *Arcadia* de Sidney, en la *Reina de las Hadas (Faery Queene)* de Spenser (episodio de la máscara de Cupido) y finalmente en el don Florisel que Shakespeare introduce en su comedia *Cuento de Invierno (Winter's Tale)*. Si todo esto es verdad, y debe serlo, puesto que lo afirma un inglés tan profundamente versado en ambas literaturas, ¡qué honor para el pobre caballero de Ciudad Rodrigo! [...] En lo tocante al *Cuento de Invierno* [...], creo que tiene razón Southey, y que el personaje episódico de don Florisel, hijo de rey y enamorado de una pastora, es el mismo don Florisel del *libro nono* de *Amadís*, enamorado de la pastora Silvia»<sup>115</sup>.

No es el *Amadís de Grecia* la obra de Feliciano de Silva que más veces se verá publicada en el siglo XVI<sup>116</sup>, como ya he apuntado con anterioridad, lo supera el *Lisuarte de Grecia*, posiblemente por razones comerciales al ser el *Amadís de Grecia* una obra bastante más extensa y, por tanto, más cara de imprimir. Sin embargo, y apoyando la idea planteada al inicio de este trabajo, tenemos que volver a la citada edición del *Amadís de Grecia* de Medina del Campo de 1564, llevada a cabo por Francisco del Canto, a costa del librero Benito Boyer. Cuando este último se plantea, tras su llegada e instalación de su negocio en la ciudad, la impresión cuidada y, hasta podemos decir, lujosa<sup>117</sup>

<sup>115</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, XIII, 1, pág. 415.

<sup>116</sup> En resumen, el conjunto de su obra alcanzará cerca de treinta ediciones, de las que tengamos noticias: *Lisuarte de Grecia* (VII libro amadisiano) [10], *Amadís de Grecia* (IX libro amadisiano) [6], *Florisel de Niquea* (partes I y II, X libro amadisiano) [6] (J. M. Lucía Megías señala una edición en Zaragoza, 1588 [Domingo de Portonaris], de la que no se conservaría ningún ejemplar, edición que no es recogida por D. Eisenberg y M<sup>a</sup> C. Marín Pina), *Florisel de Niquea (Rogel de Grecia I*, III parte, XI libro amadisiano) [5] (J. M. Lucía Megías señala una edición en Sevilla, 1536, de la que tampoco habría ningún ejemplar, que no aparece en D. Eisenberg y M<sup>a</sup> C. Marín Pina), *Florisel de Niquea (Rogel de Grecia II*, I parte, XI libro amadisiano) [2] y *Segunda Celestina* [5].

<sup>117</sup> Además de las características ya señaladas para el ejemplar que se conserva de esta edición, como rasgos y elementos que apoyarían la opinión de que se trata de una impresión sumamente cuidada y lujosa, destaca la uniformidad y limpieza de los caracteres que apuntan al uso de tipos de impresión nuevos; la inclusión de adornos florales en el interior del texto, como las cenefas que separan los textos preliminares, formadas por dos piezas con adornos florales como las utilizadas para confeccionar los roleos que solían enmarcar las portadas, que también presentan una impresión limpia y clara, lo que indicaría que se trata de piezas nuevas; o el adorno floral, en lugar de los usuales calderones, principiando o cerrando los títulos de los preliminares o delante de los títulos de los capítulos; y, por último, presenta varios tipos de letras iniciales: orladas floreadas, casi siempre, y sencillas, de varios tamaños, las más grandes para inicio de los preliminares y capítulos iniciales, tanto de la primera parte

de una obra con la que sorprender y agradar a las autoridades de la villa, representadas en el señor Pedro Morejón, regidor de la misma, escoge un libro de caballerías y, concretamente, el *Amadís de Grecia*. No fue una casualidad que fuera esta la obra elegida y que Feliciano de Silva, a pesar de las críticas recibidas, seguía gozando de un merecido prestigio y admiración entre los muchos lectores de libros de caballerías<sup>118</sup>.

Para finalizar y meramente como una curiosidad, quiero destacar algunos elementos de un artículo de Ana Santos Aramburo, «La colección de libros de caballerías de la Condesa de Campo Alange»<sup>119</sup>, que muestran la vigencia de los libros de Feliciano de Silva, en particular, y los de caballerías, en general. El artículo analiza la colección que poseía la Condesa de Campo Alange y que vende al Estado en 1891, fondos que actualmente se encuentran repartidos entre la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense y la Biblioteca Nacional. Mi interés está en los denominados libros de caballerías. Dice A. Santos que «de los 63 títulos considerados como libros de caballerías por Lucía Megías<sup>120</sup>, la condesa poseía 24 títulos, muchos de ellos restaurados con sumo cuidado, además de una importante colección de títulos relacionados con este género, como crónicas, historias de batallas, y libros de tema militar»<sup>121</sup>. Entre estos 24 títulos, se encuentran los cinco de la serie amadisiana escritos por Feliciano de Silva: *Amadís de Grecia* (fol. 69, nº 187; ed. Lisboa, 1596), *Lisuarte de Grecia* (fol. 71, nº 189; ed. Sevilla, 1548), *Florisel de Niquea (I-II)* (fol. 85, nº 204; ed. Zaragoza, 1584), *Florisel de Niquea (III)* (fol. 83, nº 202; ed. Évora, s.a.), *Florisel de Niquea (IV, Prim. Parte)* (fol. 84, nº 203; ed. Zaragoza, 1568), *Florisel de Niquea (IV, Libro II)* (fol. 78, nº 197; ed. Salamanca, 1551). También se encuentran los cuatro libros de *Amadís de Gaula* (Medina del Campo, 1531) y las *Sergas de Esplandián* (Zaragoza, 1587). El resto de los títulos son: *Espejo de príncipes y caballeros*, *Espejo de príncipes y caballeros (segunda parte)*, *Espejo de príncipes y caballeros (tercera y cuarta partes)*, *Belianís de Grecia (I y II)*, *Belianís de Grecia (III y IV)*, *Cristalián de España*, *Primaleón*, *Palmerín de Olivia*, *Palmerín de Inglaterra (II)*, *Palmerín de Inglaterra (III y IV)*, *Palmerín de Inglaterra (V y VI)*, *Valerián de Hungría*, *La demanda del Sancto*

---

como de la segunda, otro tamaño para el inicio del resto de los capítulos y las más pequeñas para el inicio de otros textos, como cartas, etc., mostrando gran uniformidad en su uso y, como sucedía con los otros elementos tipográficos, con una impresión limpia que indica su carácter de nuevo.

<sup>118</sup> Como nos dice C. Laspuertas Sarvisé, el conjunto de la obra de Feliciano de Silva, esa crónica ficticia de cuatro descendientes del inmortal Amadís de Gaula, se convirtió en «una sofisticada máquina que se leyó con placer en la España del siglo XVI y que incluso hoy no está exenta de encanto» (*Guía de Lectura de Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2000, pág. 7).

<sup>119</sup> A. Santos Aramburo, «La colección de libros de caballerías de la Condesa de Campo de Alange», *Pliegos de Bibliofilia*, 25, Madrid, 1<sup>er</sup> trimestre 2004, págs. 3-16.

<sup>120</sup> J. M. Lucía Megías, *Antología de libros de caballerías castellanos*.

<sup>121</sup> A. Santos Aramburo, *op. cit.*, pág. 5.

*Grial, Policisne de Boecia* y *Guarino Mezquino*<sup>122</sup>. Estos datos son bastante elocuentes acerca de la presencia y consideración de las obras de Feliciano de Silva durante todo el siglo XVI e, incluso, en fechas posteriores, a pesar de las descalificaciones recibidas. Los lectores de libros de caballerías evidentemente no compartían estas críticas.

---

<sup>122</sup> A. Santos Aramburo, *loc. cit.*, págs. 7-16. Destaca la ausencia en la colección de las continuaciones amadisianas denominadas «heterodoxas»: el *Florisando* de Páez de Ribera (libro VI) y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (libro VIII). Tampoco está el *Silves de la Selva* de Pedro de Luján (libro XII).

