

El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes

Emilio José Sales Dasí
Valencia

El humor es un motivo que permite establecer una estrecha relación entre los libros de caballerías y el *Quijote*. Más concretamente, a través del estudio de la narrativa caballeresca de Feliciano de Silva se consideran algunos aspectos que pudieron servir de puente para la inmortal creación cervantina. En las continuaciones amadisianas de Silva podrá observarse cómo el humor surge a partir, por oposición o como desvío de los patrones genéricos imperantes, pero también a partir del cuestionamiento de determinados tópicos característicos del género. Sin llegar a romper con los patrones establecidos, la innegable vocación lúdica y de entretenimiento que persigue Silva contribuye a dinamizar la evolución de los libros de caballerías y a abrir nuevas sendas que décadas después serán recorridas por Cervantes.

Palabras claves: Humorismo ; Libros de caballerías ; Fraudador de los Ardides ; Parodia ; Feliciano de Silva ; Géneros literarios.

Humor in the Narrative of Feliciano de Silva: on the Way to Cervantes

A relationship between the chivalric romances and *Don Quixote of La Mancha* can be established through the motif of humor. Specifically, the study of the novels of Feliciano de Silva allows us to consider some aspects that may have served as a bridge for the work of Cervantes. In the sequels that Silva made of the *Amadis*, we can observe how humor springs forth from opposition to or deviation from the dominant generic patterns, but also from the questioning of certain topics, which were typical for the genre. Without completely breaking with the established patterns, Silva's undeniable vocation for playful and entertaining narrative helped to accelerate the evolution of the chivalric romances, and to open up new paths which would be followed by Cervantes, some decades later.

Key words: Humor ; Chivalric romances ; Fraudador de los Ardides ; Parody ; Feliciano de Silva ; Literary genres.

Cuando los escritores de libros de caballerías prometen en el prólogo o la dedicatoria de sus crónicas el relato de las admirables hazañas y los interesantes amores de un determinado caballero, intentan captar la atención de sus hipotéticos lectores destacando los temas principales de su obra. Sin embargo, las posibilidades temáticas de tales relatos no se agotan, ni mucho menos, con episodios bélicos y escenas sentimentales¹. El género caballeresco incorpora otros motivos e ingredientes, a veces procedentes de tradiciones literarias paralelas, a veces recopilados de fuentes pretéritas, que responden a una necesidad lógica y justificable. Normalmente, la literatura necesita abrir nuevas vías para conseguir su supervivencia, y el género caballeresco, como una manifestación artística más, debió remozarse continuamente para seguir satisfaciendo las expectativas lectoras de sus destinatarios. Aunque la crítica decimonónica se empeñó en subrayar la identidad de la mayor parte de obras caballerescas, los estudios más recientes destacan la pluralidad de un género cuya aparición y difusión coincidió, además, con el establecimiento y desarrollo de la imprenta (Lucía Megías 2000). Condicionado, pues, por las exigencias concretas de su recepción y difusión comercial, el género caballeresco evolucionó durante el *xvi* como una especie de organismo vivo, un organismo que buscaba aquí y allá aquellos que le permitieran mantener el contacto con su público. Así las cosas, aparte de las aventuras increíbles en las que el caballero protagonista demuestra su heroísmo en el manejo de las armas, aparte de la sangre derramada en la batalla o la retórica pasión sentimental de los personajes, es muy frecuente encontrarnos en diversas crónicas de esta especie con individuos y situaciones que suscitan la risa. Del mismo modo que los episodios maravillosos, concretados en prodigiosas ordalías que recompensan o celebran la valentía o la lealtad amorosa, estas situacio-

¹ He intentado un estudio divulgativo sobre los distintos aspectos constitutivos del género (Sales Dasí 2004).

nes adquieren progresivamente una dimensión más espectacular y teatral. Así como los escritores incorporan minuciosas descripciones de los suntuosos atuendos femeninos o de las representaciones heráldicas de los caballeros, y añaden majestuosos desfiles que podrían equipararse a esas entradas triunfales a las que eran tan aficionados los reyes y los nobles de la época, el humor y la comicidad son dos elementos incorporados con una innegable funcionalidad distensiva. Dicho de otro modo, después de la narración de los actos heroicos de los caballeros, el humor tendería a amenizar la lectura o audición de unas crónicas que, de forma paulatina, se empapaban de los gustos cortesanos y ceremoniales del momento.

A través del humor, los libros de caballerías fueron estableciendo una línea perceptible de continuidad que nos llevará hasta las páginas del *Quijote*, tradicionalmente considerado como el responsable de la desaparición del género, pero que gracias a las investigaciones de José Manuel Lucía Megías estamos conociendo como un nuevo ensayo de libro de caballerías de entretenimiento.² A pesar de lo dicho, no vamos a ser tan ingenuos como para identificar los elementos cómicos presentes en los textos caballerescos del XVI con aquellos ideados por Cervantes. Entre las crónicas precedentes y el *Quijote* existe una notable diferencia de cantidad, de calidad, pero, sobre todo, de enfoque estético que singulariza la naturaleza del humor cervantino. Expresado de otra forma, si la risa es en los libros de caballerías un elemento complementario, en las dos partes del magistral relato compuesto por el escritor de Alcalá de Henares el humor se constituye en motivo sustancial, en un tema que

² Según el profesor Lucía, el *Quijote* es un “libro de caballerías original . . . porque, de la mano del humor, una de las corrientes triunfantes en los libros de caballerías a partir de la segunda mitad del siglo XVI, fue capaz de darle al género caballeresco nuevos bríos, nuevos aires, y todo gracias al dominio de la técnica narrativa y a una particular concepción de las posibilidades del género” (2002b, 505). En la misma línea se expresa en 2002a y 2004.

servirá para definir la obra como una nueva modalidad de libro de caballerías de entretenimiento. Asimismo, sin entrar en muchos detalles, deberá resaltarse esa disparidad de perspectivas literarias entre las ficciones caballerescas del *xvi* y el *Quijote*. La funcionalidad del humor en aquéllas tiene mucho que ver con su carácter eminentemente idílico. En unas crónicas en las que los personajes se destacan por sus virtudes hiperbólicamente positivas, donde los caballeros deslumbran con su arrojo y valentía y las damas parecen haber sido creadas por una mano divina (tal es su grado de hermosura), en unas obras en las que todo parece girar alrededor de un mundo rico, fastuoso y ceremonial, un orden cerrado en su misma perfección, la comicidad contribuye a reafirmar la dimensión utópica de dicho universo discursivo, y surge, precisamente, en abierto contraste con ese punto de referencia básico que es la representación ideal de la caballería. Muy distintos son los planteamientos que rigen la pluma de Cervantes. A veces hay que tener mucho tiento a la hora de interpretar las opiniones vertidas por los personajes de su relato. Mientras el hidalgo manchego regresa a su casa transportado dentro de una jaula, leemos las afirmaciones del canónigo toledano que comparan los textos caballerescos con las fábulas milesias:

yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más este que aquel, ni estotro que el otro. Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el delei-

tar, no sé yo cómo pueden conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desafortunados disparates. (I, cap. XLVII, 476)³

Por momentos, las palabras del religioso se asemejan totalmente a esa visión que se tuvo durante siglos del género caballeresco, de unas obras casi todas iguales, mal compuestas y disparatadas. Sin embargo, no hay que caer en la trampa de la generalización. Quien habla ha dejado constancia de que no ha leído todas esas crónicas. Aparte de que este interlocutor esté más o menos capacitado, según él mismo reconoce, lo que nos ofrece es sólo su visión de las cosas: “por mi cuenta”, “me parece”, “a mí me parece”. Ahora bien, ¿son sus juicios equiparables a la opinión cervantina sobre los libros de caballerías? Al igual que el propio escritor de Alcalá, deberemos tener una actitud relativista ante esta cuestión. Parece claro que Cervantes conocía las doctrinas aristotélicas que hablaban de la exigencia de la verosimilitud. De forma similar, podemos afirmar que también se inclinaba por un estatuto literario que conjugara el *delectare* con la práctica del *docere*. Pero estas inclinaciones no son suficientes para concluir que Cervantes quería parodiar el género caballeresco en su totalidad. Es cierto que dichas ficciones derivaron finalmente hacia una repetición estereotipada de los mismos tópicos, un encorsetamiento formal y narrativo revelador del agotamiento de una literatura que había colmado durante décadas las expectativas de sus destinatarios. Sobre esta mala literatura caballeresca se levantará Cervantes en busca de nuevos caminos y nuevas fórmulas. Es entonces cuando deberemos aceptar la etiqueta propuesta por D. Eisenberg para el *Quijote* como “un libro de caballerías burlesco” (1995, 102) pero, sobre todo, como otro tipo de libro de caballerías en el que la realidad no posee un carácter tan espectacular y fabuloso como en aque-

³ En lo sucesivo, tras la cita correspondiente se indicará entre paréntesis en el siguiente orden: parte o libro (considerando que algunas crónicas de Silva, como el *Amadís de Grecia* y la *Cuarta parte del Florisel*, están divididas, respectivamente, en dos partes y dos libros), capítulo y folio o página.

llos textos que Cervantes y su criatura conocían sobradamente. Por el contrario, será esa realidad cotidiana y casi siempre prosaica la que servirá como punto de referencia para calibrar la locura y el desfase vital del maduro hidalgo Alonso de Quijano. De nuevo el humor será consecuencia de una desviación, aunque ahora la norma estará ubicada en el lado menos idealizado de la realidad. Y es que este choque entre las quiméricas aspiraciones de don Quijote y las posibilidades que le brinda su mundo también hace presumir otras inquietudes vitales de Cervantes. Situado en unas circunstancias históricas concretas, ese escritor que tanto ha buscado la gloria literaria revela con su personaje y con su libro unas tensiones de época:

Como la España de la Contrarreforma, don Quijote navega entre dos aguas y pertenece a dos mundos. Para él nada está en duda y todo es posible: como la Invencible Armada derrotada en tiempos de Cervantes, es un anacronismo que no sabe su nombre. En el nuevo mundo de la crítica, don Quijote es un caballero de la fe. Esa fe proviene de una lectura. Y esa lectura es una locura. (Fuentes 75)

Como sugiere Carlos Fuentes, son, pues, numerosas y profundas las contradicciones que suscita la novela de Cervantes, una obra que jamás podrá desligarse de esas ficciones caballerescas que le eran tan familiares y que, a la postre, después de tantos viajes, fatigas y encarcelamientos, le permitirán acceder a los galardones de la fama.

Paradójicamente, si así se quiere, las tan comentadas críticas del género caballeresco le abrieron las puertas del éxito a Cervantes. En este punto deberá subrayarse que, a pesar de la disparidad de criterios estéticos e ideológicos que guiaban la inspiración de los autores de libros de caballerías y del autor del *Quijote*, según decíamos al principio, existen muchos motivos para pensar que el de Alcalá no partía de una tabla rasa. A la hora de plasmar literariamente el elemento humorístico, hay un escritor que podemos vincular a

Cervantes como su precedente más o menos inmediato. Me refiero a ese personaje contra el que se ceba don Miguel en el primer capítulo de su novela: Feliciano de Silva. El estilo complejo y alambicado de este continuador del *Amadís de Gaula* y de *La Celestina*, que tanto agrada a Alonso de Quijano, es cuestionado por un narrador que responsabiliza, precisamente, a ese retoricismo como una de las causas de la locura del hidalgo manchego, puesto que “con estas razones [las de Silva] perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido” (I, cap. 1, 32). A pesar de estos dardos envenenados de Cervantes contra el escritor de Ciudad Rodrigo, no es menos cierto que aquél conocía de primera mano sus crónicas caballerescas. Esto no sería, por otra parte, nada extraño, ya que, junto al *Amadís de Gaula*, los relatos de Silva fueron los que más veces se reeditaron a lo largo del XVI y la fama del autor mirobrigense había llegado más allá de las fronteras peninsulares. Tal vez por ello, por la reputación de que gozaba Silva en su tiempo, Cervantes lo eligió nada más empezar la primera parte de su historia, porque quizás era el nombre idóneo para entablar desde el principio su hipotética intención de criticar el género caballeresco (Sales Dasí 2003, 100-101). Ahora bien, cualesquiera que fuesen los motivos que impulsaron a Cervantes a mostrar su ironía, aprovechándose de los desmesurados alardes estilísticos de Silva, habrá que reconocer que existen razones sobradas para pensar que la reputación literaria del escritor mirobrigense era justificada.

A lo largo de sus cinco continuaciones amadisianas, Feliciano de Silva se revela como un autor en una búsqueda continua de todos aquellos aditamentos que pueden contribuir a la obtención de una fórmula narrativa que satisfaga plenamente a sus lectores. De forma constante, Silva procede a una labor experimentadora que contribuirá a dotar la ficción caballeresca de un aspecto plural y variado, de una apariencia diversa lograda con el concurso de materiales de distinta procedencia. Situados en este contexto, se debe

resaltar una de las estrategias primordiales de su narrativa, teniendo en cuenta su repercusión literaria posterior. Sobre decir que los temas principales de la mayoría de libros de caballerías son las gestas bélicas y los lances amorosos. A partir de estos ejes temáticos, los relatos se expanden en función de la voluntad amplificadora de los diferentes autores. Hasta aquí, Silva se identifica con los escritores del género que le precedieron. Sin embargo, les aventaja en la utilización argumental que realiza de los tiempos vacíos. Si se me permite la generalización, los libros de caballerías estaban contruidos por una sucesión de tiempos llenos, en los que se relataba cualquier aventura y había un dominio explícito de la acción. Para pasar de la tensión a la distensión narrativa, el elemento sentimental era muchas veces un motivo adecuado. No obstante, los escritores tendían a omitir aquellas circunstancias del viaje, de un trayecto, en los que no ocurrían cosas dignas de mención. Ésta era una forma de relatar que se amoldaba a la cronología épica. En el caso de las crónicas de Silva, a pesar de que también se respetan estos condicionantes, se observa un interés por rellenar los tiempos vacíos con la incorporación de distintos ingredientes que pueden apetecer a los lectores. Así, habrá aventuras y sucesos militares, habrá episodios amorosos, pero, además, habrá muchos desfiles de personajes, sucesos maravillosos, debates, historias contadas, extensos diálogos y parlamentos, y, lo que más nos interesa, momentos en que las ficticias criaturas ríen y son víctimas de cualquier burla o actúan como espectadores de aventuras con un marcado talante teatral. Detengámonos un instante, por ejemplo, en la *Tercera parte del Florisel de Niquea*, sin lugar a dudas la crónica de Silva donde el efecto humorístico tiene un papel más relevante. El caballero Agesilao, bajo la identidad de la doncella sármata Daraida, acompaña a Galtazira y a los ancianos Barbarán y Moncano. Estos últimos han sido objeto de las fechorías de Fraudador de los Ardides, personaje del cual se hablará más adelante. Engañados y burlados por el astuto salteador de caminos, Barbarán y Moncano han

perdido sus monturas, por lo cual cabalgan en dos palafre-
nes con dos doncellas a las ancas de cada animal. Durante su
trayecto se topan con un caballero anónimo que se ríe de la
situación y se dirige a los ancianos en estos términos:

Señores cavalleros, mucho os deven de agradar las donzellas,
pues como leales amadores las lleváis de camino. Bien se-
meja que la edad de mancebos os dispone al trabajo de ser-
vir las donzellas; dellas querría yo saber si lo reciben de
servirse de hombres de tan poca edad. (cap. LVII, 169)

El contraste entre la edad de Barbarán y Moncano y sus
intenciones de revivir, a veces, comportamientos más propios
de los jóvenes es un motivo en que insistirá Silva en más de
una ocasión para buscar la comicidad.⁴ La burla no complace
a los viejos, los cuales rechazan las gracias e ironías del anóni-
mo caballero. Mientras tanto, entre las burlas de unos y las
quejas de los otros, la doncella Galtazira concluye el encuen-
tro con un comentario que deja claro cómo el elemento có-
mico sirve para llenar el tiempo vacío del viaje:

Por cierto, buena comedia llevamos con nós para dar esse
passatiempo y que dezir y reír a cuantos nos vieren. (169)

⁴ La ruptura de expectativas con respecto a las pautas descriptivas
habituales es, como se verá seguidamente, uno de los mecanismos utiliza-
dos por Silva o por otros escritores del género para plantear situaciones
cómicas. Del mismo modo que la fealdad de algunos individuos (enanos,
pastores, jayanes, etc.) funciona por contraste con el idílico atractivo de los
protagonistas, la avanzada edad de Barbarán y Moncano se opone a esa
eterna juventud de la que parecen hacer gala los héroes. Pero, sobre todo,
se postula como aspecto humorístico cuando la edad de estos viejos no se
aviene con las expectativas que el lector se ha forjado sobre su conducta. La
figura de los ancianos se emplea en los libros de caballerías para represen-
tar la experiencia acumulada con los años. No es extraño entonces que
algunos viejos reemplacen al protagonista en labores de gobierno, o que se
conviertan en embajadores que llegan a cualquier corte para proponerle
alguna empresa al caballero. En todo caso, no suele ser muy frecuente el
caso de criaturas como Barbarán y Moncano que se sienten atraídos por el
impulso carnal y pretenden protagonizar aventuras para las que, supuesta-
mente, ya no están físicamente capacitados.

Efectivamente, los personajes de Silva saben sobradamente de la importancia de los pasatiempos. Así como la contemplación de espectáculos maravillosos satisface su capacidad de admiración, la risa se concibe como pasatiempo, de modo similar a los diálogos cortesanos o las celebraciones festivas. Todos estos ingredientes narrativos sirven para perfilar una imagen idílica de la sociedad novelesca, un universo en el que nada se echará en falta, donde triunfará una realidad ilusionística. Sin embargo, es necesario subrayar que las posibilidades humorísticas que maneja Silva no son uniformes. Como muy acertadamente ha señalado Marie Cort Daniels (1992), las crónicas de Silva contienen una diversidad de episodios que permite dilucidar la forma en que el escritor mirobrigense toca todos los registros posibles de la comicidad. Por motivos lógicos de extensión no nos detendremos en aquellos fragmentos en los que el humor tiene un origen verbal y lingüístico, y nos centraremos especialmente en la singularidad de determinados personajes y situaciones.

De aquéllos habrá que decir que su carácter risible obedece, en primera instancia, a su apariencia física. La fealdad de los enanos y enanas, del pastor Darinel o de otras curiosas féminas resalta por oposición a la extremada perfección de los caballeros y las damas protagonistas. Claro que este motivo experimenta una evolución paralela a la de otros ingredientes de la narrativa de Silva. Conforme el escritor va dándose cuenta de la aceptación de unos motivos concretos, insistirá mucho más en destacar su importancia. Así, por ejemplo, en el *Lisuarte de Grecia*, durante el asedio a Constantinopla por las tropas paganas, asistimos a la llegada de los principales reyes de los cinco primeros libros del *Amadís de Gaula* que habían sido encantados por Urganda en la Ínsula Firme. Su presencia es motivo de jolgorio en la corte griega, y es el viejo emperador el más entusiasmado con el oportuno desencantamiento de unos aliados muy cualificados. Mientras el emperador de Constantinopla recibe a Amadís de Gaula, a su yerno Esplandián o a otros distinguidos monarcas, el enano Ardián se molesta porque su pre-

sencia parece ser ignorada. Es entonces el propio enano quien toma la palabra y dice:

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

El emperador lo abraçó e díxole:

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

Él le besó las manos e le dixo:

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

Todos rieron mucho de lo qu'el enano dixo. (cap. xxxiiii, 71)

La hilaridad surge a raíz de un juego evidente con la falta de estatura de Ardián. Esta merma física, sobre la que insiste el propio personaje, se propone como una excepción a la norma habitual y por esta singularidad los demás ríen desde una clara posición de superioridad. Sin embargo, el narrador no ha insistido todavía demasiado en el grado de fealdad o, si se quiere, monstruosidad del enano Ardián. Su consideración es más benévola que en ejemplos posteriores. Y lo mismo podrá decirse de la incorporación al *Amadís de Grecia* de una extraña doncella, la hija del gigante Fradalón. Nada más verla, el protagonista del noveno libro de la serie y sus acompañantes reaccionan de la forma más natural:

todos se espantaron cuando la vieron de ver su fealdad. Sabed que era tamaña como jayana, y no tenía sino un ojo, y este en la mitad de la frente. Venía toda vestida de conchas de pescados muy menudas cosidas en una ropa que por el suelo de encima de un gran palafren más de dos braças rastrava. En su cabeça traía un tocado muy alto hecho de conchas de caracoles por muy estraña manera en él texidos. (I, cap. xxiv, 83)

A diferencia de Ardián, esta cíclope bautizada con la significativa onomástica de Gadalfea se caracteriza por su fealdad y su enorme estatura. Tales desvíos de la norma no provocan inmediatamente humor, sino que impactan por la vía

del espanto en aquellos que contemplan su condición diferencial. Será un poco más tarde cuando aparezca en los diálogos la nota humorística, tras contrastar el físico de la doncella con aquel más atractivo de Amadís de Grecia. Si el caballero mira espantado a Gadalfea, ella se deleita en la hermosura de aquél que va a combatir con su padre, hasta el punto que subraya la magnitud de su belleza:

—Yo tengo donzellas de las más más dispuestas para hazer batallas que no vós, que vuestro rostro aun para donzella no lo querría yo tan bueno.

El Cavallero de la Ardiente Espada se rió, y dixo:

—Assí me parece según lo usáis en esta tierra”. (83)

En las primeras crónicas caballerescas de Silva la fealdad se describe como un atributo maravilloso que, aparte de provocar reacciones de temor o admiración, realza por contraste la talla extraordinaria de los héroes.⁵ Sin embargo, ya en la

⁵ Una variante de la fealdad, concebida al igual que la deformidad o carencia de los enanos como un desvío de la norma, es la que caracteriza a individuos de color. Feliciano de Silva ya había recurrido a personajes de este tipo en la *Segunda comedia de Celestina*—pensemos en el negro Zambrán o en Boruca—. Pero en la *Tercera parte del Florisel* exagera mucho más la impresionante fealdad de la doncella etíope Baruquela con unos propósitos humorísticos evidentes. Su papel argumental es muy reducido. Es criada de una recién casada que se enamora inmediatamente del caballero Rogel de Grecia. A través de la astucia de otra de las criadas, Ganta, la señora podrá gozar del caballero, mientras que sus doncellas se acostarán respectivamente con el marido engañado y con Serindo, el escudero de Rogel, que quiere disfrutar de las mieles del amor como su amo. Claro que todas las maquinaciones de Ganta les pasan inadvertidas al héroe y a sus escuderos. En una sucesión de engaños, burlas y actos sexuales desarrollados en un ambiente de cómica liberalidad, todo transcurre de forma positiva hasta la llegada de la mañana. Es entonces cuando, por ejemplo, Serindo descubre que no ha gozado de la atractiva Ganta, sino que su compañera no es otra que una moza etíope de “muy gruesos beços y fea” (cap. cxvi, 356). La reacción del escudero ante el engaño es la risa y, además, la comparación paródica de los atributos de Baruquela con aquellos rasgos elogiosos de la bellísima Diana: “Compañeros [les dice Serindo a sus compañeros en la tarea escudiril], venid y veréis la más hermosa donzella que emos gozado que nunca vistes; que mal año para el que gozare de la hermosa Diana, pues no le podemos tener embidia, sino que esta Diana que emos gozado me semeja que está eclipsada y escurecida, no sé por qué, pues son causa los rayos del sol que ya sale, y, como suelen dar claridad a Diana, la tienen en oscuridad” (359).

segunda parte del mismo *Amadís de Grecia* y, sobre todo, en la *Tercera parte del Florisel de Niquea* la incorporación de figuras como Busendo o Darinel se hará en un contexto narrativo con unas peculiaridades bien definidas. Uno y otro comparten un grado máximo de fealdad. Pocas dudas quedan de ello cuando el narrador del *Amadís de Grecia* presenta al enano de la siguiente manera: “al Soldán [de Niquea] truxeron un día un enano muy torpe e muy feo llamado Busendo. El Soldán holgó mucho con él, paresciéndole bueno para su hija” (II, cap. xxiii, 295). La extremada fealdad y torpeza de Busendo lo convierten en un individuo idóneo para officiar como bufón o criado de compañía de una princesa como Niquea (Lucía Megías y Sales Dasí 2002, 19-20). Mientras la futura esposa de Amadís de Grecia se burla y ríe con la presencia y las ocurrencias de su nuevo asistente, Feliciano de Silva no olvida las repercusiones cómicas de tales criaturas y reincide en el mismo asunto a la hora de trazar el retrato de Darinel. Recuérdese ese episodio de la *Primera parte del Florisel de Niquea* en el que el caballero epónimo es víctima de un naufragio y arriba con el pastor a las costas de Apolonia. Darinel recibe el encargo de su señor de buscar comida en el monasterio en que está recluida la princesa Helena junto a Timbria. El desaliño y el aspecto casi salvaje de Darinel provocan en las doncellas la hilaridad y los comentarios irónicos:

[Helena] como vio a Darinel tan maltratado, feo y la melena que parecía un vellocino, y llorando con tanto descuido que hasta ponerse junto d'ellas no cessó, no pudo estar que no riese de gana ella y todas las que con ella estaban, especialmente la otra donzella que su cormana era que dixo como lo vio:

— ¡O, qué apuesto donzel! Mal aya quien lo ha enojado . . . Mi amigo, ¿por qué lloráis?.

— ¡Ay!, —dixo él—, porque el amor quiso comigo ser tan cruel.

— Por cierto, amigo, —dixo ella riendo—, en tanta apostura mal empleada es tanta crueldad. (cap. xxvii, xlv^o)

En este breve fragmento el narrador reitera varias fórmulas compositivas que se sucederán en crónicas posterior-

res: un personaje de extracción social inferior se presenta ante unos personajes que pertenecen a los estamentos superiores y la ridícula prosopografía del primero determina el regocijo de los segundos, que además poseen un atractivo excepcional. Dicho contraste refuerza la atmósfera elitista de estos relatos, pero a su vez estrecha sus vínculos con la sociedad aristocrática de la época en la que reyes y príncipes se mofaban de unas criaturas cuya única función era suscitar su risa y convertirse en blanco de sus insultos (Bouza 1991, 4). Así como la belleza de los protagonistas se da como un rasgo consabido, las deficiencias de los demás apuntalan la estratificación social de la época: un tratamiento idílico para unos, y cruel y morboso para otros, si no fuera porque dichas estrategias se han transformado en un convencionalismo muy natural para los lectores de tales historias. Por eso mismo, porque no suponen ninguna alteración del *status* establecido y satisfacen la lectura placentera de un destinatario mayormente nobiliario, Silva repetirá tales efectos en muchas más ocasiones. Las riñas y los insultos que se cruzan los enanos Busendo y Ximiaca y los pastores Darinel y el gigante-enano Mordaqueo habilitan a estas figuras como “gentes de placer”, mientras caballeros afamados y mujeres deslumbrantes ríen de ellos en un marco cortesano que permite dichos usos y costumbres. Varias veces, la risa correrá de la mano de un rebajamiento animalizador de estos individuos tan poco agraciados por la naturaleza. Por ejemplo, Florisel llega a la isla de Garia acompañado de Busendo. En el castillo de la ínsula el caballero tendrá que rivalizar con temibles gigantes, pero asimismo caerá prisionero de las maquinaciones de la enana Ximiaca. Tras escapar de su encierro el de Niquea, los lectores asistimos a una curiosa pelea entre los dos enanos. La situación no tiene nada que ver con los cruentos combates entre caballeros, pues las armas que utilizan Busendo y Ximiaca son muy distintas: las uñas y los dientes. De esta manera, entre golpes y arañazos, discute una riña que invita a exclamar a Florisel:

¡Para Santa María!. La lid de los ximios dos es la mejor que nunca vi, mas yo no estaré que no ayude a mi enano, que mal lo trata la donzella.

A pesar de que el caballero intenta separar a los contendientes, la empresa parece difícil:

Ellos se tornavan a juntar con mucha braveza, no cessando de sus cherriados, dando mucha risa a los que miravan, viendo a don Florisel muy congoxado por los despartir. (Silva 1999, cap. xxx, 91)

Finalmente, cuando termina la disputa, Ximiaca queda incorporada al séquito de Florisel. A partir de entonces, esta mujer, cuya denominación ya es bastante ilustrativa de su condición corporal, distraerá a los demás con sus diálogos con Busendo y Darinel. De momento, su incorporación ha dejado patente cómo el autor busca el humor a partir de la ridiculización de unos personajes identificables con los monos, por su apariencia externa, y con las aves, por sus “cherriados”. Son unos personajes que parecen fenómenos extraños de la naturaleza y cuya condición casi infrahumana sólo incita a los demás a burlarse de ellos o a utilizar la ironía (Florisel, por ejemplo, se dirige a Ximiaca como su “querida y amada donzella”).

Precisamente por este status ficcional que se les otorga a dichos individuos, Silva pretende ir más allá del simple físico para ahondar en sus propósitos humorísticos. Para ello utiliza una estrategia que, casi seguro, tomó del *Primaleón* y que se desarrollará a través de otros relatos caballerescos hasta llegar a la célebre creación del Quijote cervantino. Constatadas las peculiaridades de estos enanos y pastores como un desvío de la norma, Silva procede a destacar el contraste existente entre los atributos físicos de tales individuos y sus elevadas aspiraciones sentimentales.

Busendo está enamorado de la infanta Niquea y en varias ocasiones considera a Amadís de Grecia como su rival en amores. Darinel sufre mucho más que una simple atracción

física hacia Silvia, criada como una pastora, pero que en realidad es hija de Lisuarte de Grecia y de Onoloria. Por su parte, con una visión de la existencia más pragmática, la enana Ximiaca no está enamorada de ningún caballero, aunque ello no es óbice para requerir los favores sexuales del caballero Florisel de Niquea. Hasta cierto punto, la etopeya de estos personajes corre paralela a la de dos famosos individuos del citado *Primaleón*: de aquel feo escudero Camilote que, enamorado de la también poco agraciada Maimonda, no sólo pretende ser armado caballero sino que, además, se atreve a desafiar a otros caballeros a que le quiten a su amada una guirnalda de flores con virtudes singulares; pero también recuerda las intenciones del caballero Giber que, a pesar de su joroba, su fea catadura y su cobardía, suspira por alcanzar la mano de Gridonia, hija del Duque Nardides (personajes descritos más extensamente en Marín Pina 2003). En ambos casos, la ruptura de la tradicional correspondencia establecida en los libros de caballerías entre hermosura y heroísmo se convierte en un recurso que, por un lado, sirve para destacar por oposición la positividad de los protagonistas, y que, por otra parte, funciona como elemento que propicia el humor. Así ocurre en la continuación palmeriniana y en los relatos de Feliciano de Silva. En ellos habrá que resaltar, sin embargo, un tratamiento perspectivista del argumento que permite especular con sugerentes vínculos con respecto al *Quijote*. Me refiero, concretamente, al hecho de que la trayectoria de personajes como, por ejemplo, Darinel admite varias lecturas según quién la interprete. La peculiaridad de sus sentimientos, de ese amor hacia Silvia que el propio pastor reconoce como imposible, ennoblece al personaje. A través de él el autor introduce una nueva variante literaria del amor al estilo platonista que viene a ampliar los registros sentimentales de su narrativa, al lado del enfoque cortesano y de la lectura más hedonista del amor. Pero si en el caso de Darinel su forma desinteresada de entender la pasión puede concebirse como una postura que lo levanta por encima de sus condicionamientos sociales y le permite alcanzar al-

guna que otra recompensa material (recuérdese que el personaje recibe, junto a Florisel y Silvia una corona de manos de las estatuas de Arpilior y Galatea en la “Aventura del Paraíso de las Coronas y Gloria de Amor”, narrada en la *Primera parte del Florisel de Niquea*), para los demás su actitud es ridícula. La conducta de Darinel es observada, además, desde dos puntos de vista diferentes: el de los protagonistas, que se burlan de él y lo aceptan con la complacencia y la condescendencia que les permite su posición superior, y el del gigante-enano Mordaqueo, que constantemente discute con el pastor. Darinel y Mordaqueo encarnan dos puntos de vista antagónicos de la vida y sus debates, esos *tête à tête* entre dos individuos emparentados por su condición social, que tanto gustan en los palacios imperiales de Constantinopla, revelan una tensión entre idealismo y pragmatismo realista que será de importancia crucial en la creación del *Quijote*:

— ¡Ay, Darinel, Darinel! —dixo Mordaqueo—, iy cómo sería ya bien que dexasses las sandezes de los amoríos, que ya ni tienes edad ni te faltan canas para ser enamorado!

— Mordaqueo —dixo Darinel—, mis pensamientos no pueden envejecer, e mis amores para siempre serán nuevos.

— Ora, por cierto, yo estoy espantado —dijo Mordaqueo— de sandez que tanto dura; cástate, cástate ya, que no es tiempo de ofender a Dios.

— ¿Por qué no hazes tú lo que me aconsejas? —dixo Darinel.

— ¿Y a mí qué me falta —dixo Mordaqueo—, pues tengo bien de comer y beber, para ponerme en cuidado de casamientos? Pues nunca fui aficionado a sandezes de mugeres, ni de tenellas con ellas. (III, cap. VII, 24)

Aunque forjados con materiales diferentes y con una naturaleza bastante dispar, la anterior discusión entre el pastor y Mordaqueo me lleva a pensar en esos diálogos que el hidalgo manchego sostiene con su escudero Sancho. No se trata de proponer una dependencia directa, sino de percibir la efectividad humorística del choque de perspectivas. Interpretando la cita desde una completa libertad, la consideración de los amores de Darinel como una “sandez”, ¿po-

dría ser equiparable a esa locura quijotesca que tan criticada fue por el ama y la sobrina del hidalgo manchego? Esas canas y esa edad de Darinel que, según Mordaqueo, no se avienen con etéreas aspiraciones sentimentales, ¿no eran atributos similares a aquellos que imposibilitaban a Alonso de Quijano para llevar a cabo sus insignes deseos? A pesar de ello, Darinel piensa que sus anhelos no pueden envejecer, del mismo modo que don Quijote se empecina en llevar adelante su propósito caballeresco. Frente a ellos, Mordaqueo y Sancho Panza se nos presentan como dos individuos anclados en una experiencia cotidiana que les lleva a preferir el buen “comer y beber”. Si se quiere, los paralelismos expuestos son improvisados. Aun así, tengamos presente que en su encuentro con Cardenio en Sierra Morena, cuando don Quijote conoce la afición de la amada de aquél hacia los libros de caballerías, no puede dejar de hacer la siguiente recomendación:

Y quisiera yo, señor, que vuestra merced le hubiera enviado junto con el *Amadís de Gaula* al bueno de *Don Rugel de Grecia*, que yo sé que gustara la señora Luscinda mucho de Daraida y Geraya, 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. (I, cap. xxiv, 237)

Desde luego, las aficiones lectoras de don Quijote no tienen que ser las mismas que las de Cervantes. No obstante, este último conocía las posibilidades narrativas que le brindaban determinados personajes creados por Feliciano de Silva, de forma que, por debajo de la explícita condena hacia el estilo y la labor del mirobrigense citada más arriba, igual podríamos suponer una velada aceptación de algunas de sus propuestas literarias, unas sendas que llevan a la incorporación de otros personajes con una clara funcionalidad humorística. Considérese el caso de la reina Canionza, una jayana cuya naturaleza humana es cuestionable, pero que en la *Cuarta parte del Florisel* aspira a imitar a las más pre-

ciadas princesas, apoyándose en ese tópico según el cual los caballeros prestan el servicio a sus damas manteniendo con las armas la excepcionalidad de su hermosura. Con ella el autor explota, nuevamente, las posibilidades cómicas derivadas del contraste entre la fealdad y las encumbradas ilusiones de un personaje. En esta ocasión, el desfase existente también admite la modalidad perspectivista. Veamos, por ejemplo, la siguiente descripción:

En el reino de Cinofia donde los hombres todos son de gran grandeza y gestos de canes, hubo una reina que es ésta de que tratamos, llamada Canionza, y pusieronle este nombre porque, además de la facción que en el rostro de can tenía, era toda pintada a manera de onza. Esta reina era muy grande y muy estimada por hermosa entre sus naturales. Y acaeció así, que un gigante, Cinofal su vecino, tullido de su amor, por su fortaleza, pensando casar con ella la pidió por mujer; y ella dijo que lo haría con condición que fuesen a la ciudad de Gaza porque ella tenía deseo de ver si la hermosura de Archisidea que tanta fama tenía, si era igual a la suya, y que en su presencia quince días defendiese a todos los que lo contrario dijese que Canionza, reina de Cinofia, pasaba en hermosura a todas las del mundo. (cap. xxxvii, xlii^v)

Con base en los predicamentos señalados, huelga decir que la presunción de los cinofales, tanto de esa reina que se ufana de su hermosura como de su enamorado que la defiende, es motivo de risa.⁶ El texto lo explicita de forma tajante: “mucho servicio por la causa que estos han dado a reír y dezir donaires sobre su demanda” (cap. xxxvii, xlii^v).

⁶ En obras posteriores, esta misma presunción femenina, encarnada, por ejemplo, en el personaje de la fea Duquesa Remondina en la *Tercera parte del Florambel de Lucea*, cobra tintes de cómica locura y se constituye en un claro precedente de la figura de don Quijote: “[la duquesa] está ‘loca’ por atribuirse unos dones que la naturaleza le ha negado (y su locura consiste en no ‘ver’ la realidad sino inventársela a través de los ojos de sus deseos)” (Lucía Megías 1999, 67).

Una vez más, los cortesanos tienen motivos sobrados para exteriorizar su vocación lúdica a través de su encuentro con figuras extrañas y singulares. A pesar de que la confianza que tiene Canionza en el éxito de su demanda se justifica por el hecho de que en realidad ella es la mujer más hermosa entre las de su país, su alteridad y el juego perspectivista quedan desplazados por la importancia que tiene la idílica sociedad caballeresca y cortesana como eje de referencia a partir del cual se interpretan y se celebran los desvíos de la norma.

En este contexto cabe señalar otra modalidad humorística que tiene su origen en la intervención de la magia. Los sabios y encantadores, personajes todopoderosos en los textos caballerescos, demuestran frecuentemente unas habilidades extraordinarias para realizar los más fabulosos prodigios, para levantar quiméricos edificios que deslumbran o para preparar unas ordalías que establecen la excelencia de los protagonistas. Asimismo, conforme evoluciona el género, son más habituales las manifestaciones de una magia que se propone con un valor lúdico y festivo. Esto es lo que se puede comprobar en innumerables episodios de las crónicas de Silva, aunque aquí sólo aportaremos dos ejemplos ilustrativos. En el *Amadís de Grecia*, el caballero epónimo ha logrado superar a los diferentes guardianes que custodian el maravilloso Castillo de las Siete Torres, construido por la maga Zirfea en la isla de Árgenes. Además de evidenciar la talla de su heroísmo, Amadís de Grecia ha logrado rescatar al emperador de Trapisonda, a Lisuarte de Grecia y a Perión de Gaula, que fueron secuestrados por la sabia en los postreros capítulos del *Lisuarte de Grecia*. La aventura termina exitosamente, reestableciendo el orden alterado, pero la conquista del recinto supone la adquisición de la fortaleza en la que vive la hermosa Axiana, hija de Zirfea. No obstante, con la consabida generosidad que se reconoce en los caballeros, Amadís le devuelve a Axiana su castillo y ella piensa sellar la amistad con unos efectos sorprendentes. La joven conduce a sus invitados a un bosque donde su madre ha urdido determinados hechizos y ameniza su estancia en

el lugar con unos sucesos típicos: en medio de una espesa niebla, con el concurso del fuego y la referencia a una fuente, aparece una monstruosa serpiente, dando silbos y bramidos, sobre la que monta Axiana provocando el estupor de sus invitados. Sin embargo, muy pronto el miedo se desvanece y, deshecho el encantamiento, todo acaba con burlas y risas: “aquel rey y los otros rier[o]n de la burla que les avía hecho la infanta” (I, cap. xxxvii, 134).

Los efectos admirables de la magia revelan los poderes de los sabios encantadores, pero también se describen como un medio para divertirse. No es extraño entonces que, a veces, los magos se conviertan en directores de escenas con un notable sabor teatral y sometan la realidad a un control total con el único fin de regocijar a los protagonistas (Río Nogueras 1995), los mismos que dejan por unos momentos de centrar la atención del lector con sus hazañas para habilitarse actancialmente como curiosos espectadores. Todo ello se logra gracias a la invención de unos objetos cuyas virtudes suponen un verdadero desafío a las leyes de la física. En la torre de su fortaleza los magos Alquife y Urganda poseen una poma a manera de espejo sobre un padrón de cobre “[en la que] los sabios vían todo cuanto en el mundo passava y por su voluntad d’ellos los que allí subían y no más de lo que ellos querían que viessen; y a esta causa cosa no les era encubierta” (Silva 1999, cap. lxxvi, 234). Más allá de la originalidad del extraño objeto, interesa resaltar cómo los personajes-espectadores disfrutan con esa especie de entremés que presencian y que tiene como protagonista a ese infatigable burlador que es Fraudador de los Ardides, siempre dispuesto a urdir sus trampas y preparar sus redes para que caigan en ella los confiados caballeros, como Florarlán y Artexerxes, o esa pareja de viejos verdes en la que reconocemos a Barbarán y a Moncano.

Lejos de agotarse en las posibilidades maravillosas y visuales del episodio, tales invenciones apuntan a un modo de novelar donde campea la diversidad e incluso podemos presumir un cierto relativismo. Me refiero al hecho de que,

en su afán experimentador, Silva conduce las situaciones a sus últimos extremos y, como consecuencia de ello, podemos encontrarnos con una revisión de las pautas tópicas del género. Persuadido por su devoción teatral, ese escritor que escribe una continuación de *La Celestina* y reconduce lo que era una tragicomedia por los cauces de la comedia (Sales Dasí 2001), gusta del enredo, del disfraz y del juego equívoco. Tal vez por ese camino Feliciano de Silva llega a lo que Federico F. Curto Herrero definió como la crítica de la caballería “desde dentro”.⁷ Claro está que cuando se apunta la idea de la crítica no deberá pensarse en un cuestionamiento radical de los motivos genéricos imperantes, sino que tendremos que mirar hacia otro lado, hacia el empeño de un escritor por explotar todas las potencialidades narrativas y dramáticas que le permitía su material. De algún modo y generalizando, podría decirse que en los ejemplos sucesivos Silva opera en sentido inverso al recorrido hasta ahora. En las páginas siguientes se observará cómo el eje de referencia idílico, a partir del cual se calibraban los desvíos de la norma, también puede ser puesto en solfa a través de la ridiculización de determinados motivos genéricos, o a través de una mayor libertad y relativismo en el tratamiento de diversos tipos actanciales o de temas característicos de la ficción caballeresca. Este cambio de rumbo no se entenderá en ningún caso como una ruptura con los patrones considerados más arriba, sino que servirá para definir la doble tensión en la que se mueve la pluma de Silva entre lo heredado y lo experimentado, lo viejo y lo nuevo, una síntesis que en última instancia favorecerá la pluralidad de registros narrativos, al apelar por extensión a un destinatario que,

⁷ “En Feliciano de Silva, la lealtad en amores —uno de los ideales caballerescos del género en su fundación— a la que don Rogel califica de ‘sandez’, es motivo de risa y el tema amoroso, objeto de diálogos rufianescos; abundan, además, las burlas eróticas de matiz picaresco y no están ausentes las tercerías. En esta línea crítica pueden inscribirse también las burlas de Fraudador de los Ardides sobre aspectos heroicos de la caballería” (Curto Herrero 32-33).

junto a su ascendiente aristocrático, también podía tener una procedencia más plural.

El inventario de situaciones en las que se evidencia un distanciamiento de los patrones imperantes en el género podría ser amplísimo. No obstante, intentaré ceñirme a aquellos aspectos que revelen la reinterpretación de motivos capitales de la ficción caballeresca como el amor y la aventura bélica. Con respecto al primer motivo, cabe apuntar dos planteamientos significativos. En primer lugar, la distancia entre los sexos se ha visto reducida en las crónicas de Silva a partir de los constantes cambios de identidad de los personajes, de esas bellas doncellas que toman las armaduras para reivindicar sus habilidades heroicas o de esos aguerridos caballeros que se disfrazan y se convierten temporalmente en atractivas mujeres. Por otro lado, las doctrinas del amor cortesano se verán superadas por distintas opiniones. En cuanto a la fragilidad de las fronteras entre los sexos, hay que decir que el disfraz y el travestismo son dos medios complementarios para alterar ficcionalmente las leyes de la naturaleza y se proponen con un innegable valor teatral, desde el momento en que la adquisición de una nueva identidad y de un nuevo sexo terminan por provocar sorprendentes equívocos. Si a esta capacidad de metamorfosis de los personajes le añadimos la tendencia de Silva a crear seres físicamente idénticos, cualquier criatura de sus relatos estará indefensa ante el complejo juego de apariencias y dobles personalidades. Situándonos en la *Primera parte del Florisel de Niquea*, podemos sorprendernos ante la estrecha semejanza fisonómica del protagonista y su hermanastra Alastraxerea. Esta paridad externa les permite a ambos personajes escapar de situaciones comprometidas, haciéndose pasar el uno por el otro. Sin embargo, la estratagema también tiene sus inconvenientes, a pesar de que éstos sean poco penosos. La princesa Arlanda está enamorada de Florisel, pero como éste, a su vez, lo está de la pastora Silvia, no consigue consumar sus deseos sentimentales y sexuales. El disfraz puede ser el remedio a sus males, por lo que ella toma

la apariencia de Silvia y logra sus propósitos. No obstante, no se conforma con esta aventura fugaz y durante algún tiempo acusa al caballero por su crueldad. En una ocasión, sus caballeros toman como prisionero a Florisel, el cual se hace pasar por Alastraxerea. Luego pasa algo similar con esta última, que esporádicamente se transforma en Florisel, sin que Arlanda descubra estos cambios. Más aun, está tan convencida de que tiene en su poder a su amado que besa a Alastraxerea creyéndola su hombre. En ese instante, “la infanta no podía sufrir la risa de ver cuán ciega la princesa con el presente gozo estava” (cap. XLIV, lxxv). Al igual que su personaje, Silva considera que la pasión amorosa puede convertirse en una fuerza ciega y susceptible de provocar la risa.

El escritor que en múltiples ocasiones ha desarrollado los amores de sus caballeros mediante los códigos cortesanos y deja que los comportamientos y los gestos de sus caballeros emulen retóricamente tópicos familiares de la ficción sentimental, no tiene por qué circunscribirse a un único patrón literario. Del mismo modo que algunos de sus protagonistas tienden a una divinización hiperbólica y herética de sus amadas, puede utilizar como contrapunto otras situaciones mucho más realistas. Marie Cort Daniels, por ejemplo, alude a algunos episodios donde se observa asomos de lesbianismo —“lesbian overtones . . . unmistakable and quite deliberate” (217)—, provocados por esa confusión que derivaba del disfraz femenino del caballero. Pero, junto a este enfoque interesante que permite remontarnos a otras creaciones singulares, como el personaje de Plaerdemavida en el *Tirant lo Blanc*,⁸ podemos encontrarnos con que diferentes doncellas inventadas por Silva aparecen en el relato para dar sus opiniones negativas sobre la fidelidad que los caballeros de la estirpe amadisiana profesan a sus señoras. Ahora la utilización del término “sandez” no sólo se aplica a

⁸ Dentro de la riqueza de matices con la que Martorell describe la pasión amorosa de sus personajes, la joven Plaerdemavida nos muestra su sexualidad a través de un singular voyerismo, actitud que confiere un mayor realismo y humanidad al relato valenciano.

las encumbradas aspiraciones de una criatura como Darinel. Cuando Amadís de Grecia cabalga en la *Tercera parte del Florisel* en busca de su esposa Niquea, a la que cree muerta, su aspecto taciturno y dolorido tiene mucho de quijotesco. Por eso, al cruzarse en su camino Angelea, una doncella requerida de amores por otro caballero, muestra su postura tajante ante los enfermos de amor. Ella le dice al Caballero de la Muerte, como se conocía por entonces a Amadís de Grecia:

Parésceme que no ay ninguno que ame que no sea sandio. Y por no me meter en tal cuenta estoy determinada de no amar. Mas, señor cavallero, apeaos un poco y daréis cevada a esse vuestro cavallo, si no queréis darle la muerte que a vós no podéis daros; que tan delgado está que, assí goze yo, que de delgado vos puede dar consejo en vuestro mal. (cap. xxv, 75)

Durante unas pocas líneas, el texto de Silva parece preludiar algunos famosos atributos de las creaciones cervantinas. Mientras el aspecto demacrado de Amadís podría servir de acicate para la apariencia del hidalgo manchego, también el estado de su montura tiene un cierto parecido con el de Rocinante. Si estos paralelismos carecen de una consistencia plena, no podrá decirse lo mismo de aquellas situaciones en las que el amor lleva a algunos personajes a la locura. Los vínculos del *Quijote* con estas continuaciones amadisianas se deben tener más en cuenta. Silva experimenta con las posibilidades cómicas del amor, que además de una sandez es también una graciosa locura en las páginas de la *Segunda parte del Florisel*. Al menos algo de eso es lo que ocurre en los capítulos XLIV y XLV de dicho texto. Durante una de esas empresas en las que varios caballeros van tras la pista de alguien en una *queste* azarosa, Zahir se encuentra con un personaje bastante peculiar. Dentro de una laguna, un caballero anda dando golpes a diestro y siniestro con su espada. Una doncella intenta aplicarle unos remedios a su cabeza ensangrentada y él permanece absorto en una lid impredecible con las aguas. Frente a tal espectáculo, la reac-

ción de Zahir es de curiosidad, pero, asimismo, debe reconocerse la comicidad del suceso: “El príncipe, pareciéndole cosa de sandez, no pudo estar que no riesse de gana” (cap. XLIV, ccx^v). Conforme se suceden los hechos, comprendemos las razones por las que ese caballero al que Zahir se dirige como “loco” ha llegado hasta dicho estado. Su esposa, que nunca lo amó, se ha marchado con otro caballero tras ser requerida de amores. Para colmo de males, cuando el caballero agraviado fue detrás de su mujer y su enemigo, no pudo obtener otra cosa que las burlas de una esposa poco fiel y bastante cruel. El amor perdido es la causa de la locura de este caballero que cree ver reflejada en las aguas de la laguna el rostro de aquel que se llevó a su esposa. El engaño está en los orígenes de un comportamiento que parece risible, pero que también es peligroso. Cuando Zahir intente llegar hasta el loco, éste matará su caballo. Cuando el caballero sandio es finalmente reducido y atado con grillos y esposas dentro de su castillo, empezará a clamar colérico buscando una solución a su aprisionamiento. Sólo que, al ser liberado, matará con su espada a su salvador. Por unos momentos, el episodio combina tonos dramáticos con escenas humorísticas. El caballero engañado recupera su libertad y vuelve a adentrarse en la laguna. Sus movimientos vuelven a cobrar una dimensión ridícula: “todos reían de lo ver” (cap. XLV, ccxiv^v). Sin embargo, el singular personaje termina ahogándose en la laguna. Al final del episodio, el lector ha sido testigo de una mezcla tragicómica en la que cabe considerar varios aspectos. Por una parte, la presentación de un matrimonio poco idílico, en el que lejos de lecturas retóricas destaca la figura de la esposa. Por otra parte, la incorporación de la figura del loco que hace reír con sus actos extraños, pero que, al perder la razón, puede transformarse en una criatura peligrosa para los demás. Es en este último sentido donde deberemos inscribir posibles dependencias de Cervantes para con Feliciano de Silva, un autor que insistirá una vez más en el motivo de la locura en la *Tercera parte del Florisel*.

El episodio que comento a continuación está vinculado estrechamente al motivo del disfraz y a las consecuencias equívocas que puede acarrear un cambio externo de identidad. El caballero Agesilao, disfrazado de doncella sármata, es arrojado por una tormenta al reino de Galdapa. La hermosura de Agesilao-Daraida desencadena inmediatamente la pasión amorosa de los reyes del lugar, Galinides y Salderna. Mientras la reina, mucho más avisada y observadora, duda de la verdadera condición femenina de Daraida, su esposo procede a una divinización herética de la joven que tiene mucho de cuestionamiento y ridiculización de las típicas manifestaciones del amor cortesano:

iÓ, diosas Venus y Palas, tened paciencia en la fuerça de los amores y de las armas ante la diosa Daraida, la cual yo mando que mi reino por tal adorada sea, para cuyo principio yo pondré principio a tal adoración!

Y luego de rodillas la adoró él y todos tras él cuantos presentes estavan. (cap. LXXXI, 257)

Si en otros contextos la forma de actuar del enamorado monarca podía ser interpretada de acuerdo con determinados patrones literarios, aquí resulta chocante, pues el rey no sólo no sabe interpretar acertadamente las apariencias, sino que su actitud contrasta abiertamente con la de su esposa. A diferencia de Galinides, Salderna utiliza unas armas menos etéreas para intentar gozar de Daraida. Certificada de la condición masculina de la supuesta doncella, se comporta de manera provocadora. Se muestra como una mujer lasciva,

haziendo dormir a Daraida, teniendo toda la noche una hacha encendida para poder con la vista gozar de verla, ella se acostava contino con las más ricas camisas y posturas de cabellos y que más acrescentavan su hermosura, con tocados de mucha pedrería, paresciéndole que no era possible resistir a la fuerça de su vista. (cap. LXXXII, 259)

Como en el episodio anteriormente citado, la aparición de un tercero viene a romper la estabilidad matrimonial. En ambos casos el amor invita a los personajes a reaccionar de forma diferente y son siempre las mujeres quienes parecen poseer un sentido más realista de la experiencia sentimental. Los hombres aparentan estar fabricados en otros moldes, puesto que si bien el rey de Galdapa no sufre por haber perdido a su esposa, el rechazo de Daraida a sus solicitudes le provoca unas consecuencias similares:

el rey quedó con tanta pena, y tanto le creció y tanto el sueño le quitó que vino de todo punto a ensandecer y salir de su juicio. Y así andava sin que otra cosa dixesse mas que “¡Ay, cruel Daraida!” o “Mi Daraida” y en ál no tenía sentido, tanto que lo uvieron de encerrar y tener en prisión como a persona sandía, de que Daraida rescibió mucha pena e si él le diera lugar antes de perder el seso ella en secreto lo desengañara. (cap. LXXXI, 258)

Aparte de las hiperbólicas consecuencias del amor, me interesa destacar cómo Galinides pierde la conciencia de la realidad inmediata. Según el narrador, la pena se intensifica y le quita el sueño, hasta el punto en que enloquece y pierde el juicio. A partir de esta evolución psicológica, ¿podríamos suponer que Cervantes llegó a conocer este episodio en concreto? ¿Le pudo servir de estímulo creativo o era un suceso demasiado puntual? Cualquiera que sea la respuesta, no son menos evidentes ciertas semejanzas a la hora de describir cómo surge esa enfermedad mental que llevará al famoso hidalgo manchego a dejar de ser Alonso de Quijano para convertirse en don Quijote. Recuérdese lo dicho en el primer capítulo del texto cervantino: “él se enfrascó tanto en su letura que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (I, cap. I, 32). Habría que ser muy ingenuo para no advertir las disparidades existentes entre el enloquecimiento

del rey de Galdapa y el de Alonso de Quijano. El primero pierde el juicio porque sus sentimientos amorosos no son correspondidos y el segundo por su desmedida afición lectora, causa lógica de acuerdo con el supuesto objetivo de Cervantes de criticar el género caballeresco. Difiere asimismo la posterior trayectoria de ambos individuos, puesto que si el monarca tiene que ser internado para curarse, Alonso de Quijano, convertido ya en don Quijote, no puede ser recluido en sitio alguno, pues de lo contrario no podría llevar a cabo esas aventuras que constituyen el entramado narrativo de la historia cervantina. A pesar de todo esto, el motivo de la locura identifica a ambos individuos en tanto que sirve como instrumento paródico: de las consecuencias del amor o de la lectura de textos caballerescos.

En contextos diferentes, ciertos detalles permiten especular con la hipótesis de una lectura, más que atenta, de las crónicas de Silva por parte de Cervantes. Incluso cabría apelar a la común afición de ambos autores por el humor, aspecto que se resuelve por cauces distintos, pero que también es posible utilizar como elemento vinculante. Y digo esto, porque en las obras de Feliciano de Silva, además de superarse desde un prisma perspectivista los códigos amorosos imperantes en la literatura de la época, no puede echarse de menos la reinterpretación de algunos tópicos relativos a la descripción del caballero. Desde luego que los protagonistas de Feliciano deslumbran por sus aptitudes heroicas. Desde luego que estos personajes se enriquecen con nuevos atributos que consolidan su perfil cortesano y destacan su inimitable etopeya. Sin embargo, habrá que considerar que, en algunas ocasiones, Silva se propone jugar con la infalibilidad de tales criaturas. O dicho de otro modo: el caballero literario está adornado con los trazos más idílicos que imaginaron los autores del género y su trayectoria se inscribe en un nivel superior en el que cada suceso es un éxito. Ahora bien, el escritor de Ciudad Rodrigo va más allá de las plasmaciones descriptivas habituales cuando hace que varios de sus personajes sean burlados. Ya no sólo serán los

enanos, los pastores o los campesinos quienes se conviertan en objeto de mofa, sino que también los caballeros están expuestos a ser víctimas de otros seres más astutos que les dejan en evidencia y los superan con sus gracias. El principal responsable de esta, llamémosle, crítica desde abajo de la caballería es Fraudador de los Ardides. Las peripecias de este individuo también eran familiares a Miguel de Cervantes, que si bien no lo menciona en las dos partes de su inmortal novela, sí lo cita en la comedia *Pedro de Urdemalas* como término de contraste de Brunelo el gran “embaidor”.⁹ Uno y otro son seres ingeniosos cuyas industrias representan un serio riesgo para la integridad del orden establecido. Centrándonos en Fraudador, diremos que, en principio, su faceta más característica es la de ser un ladrón de caballos, aunque este oficio parece ser la excusa utilizada por Silva para introducir en el relato a dicho personaje, ya que en ningún momento se hace referencia a los beneficios materiales que éste obtenía con sus fechorías. Las acciones de esta criatura, de las que ya he hablado en otro lugar (2003, 103-04), suponen una continua infracción del orden establecido, y dichas andanzas afectan directamente a diversos entes ficticios de las crónicas del mirobrigense. Para empezar, digamos que todos los personajes de las distintas narraciones en las que aparece Fraudador están a merced de sus ingeniosas tretas, desde las damas más encumbradas hasta los caballeros más diestros. La carga subversiva de este burlón cuatrero podría significar una amenaza para los demás. Sin embargo, Silva, lejos de enfocar sus actos incidiendo en su lado criminal, explota las posibilidades humorísticas de sus

⁹ “MALD. Brunelo, el grande embaidor,
ante ti retire el paso.
Con tan grande industria mides
lo que tu ingenio trabaja,
que te ha de dar la ventaja,
fraudador de los ardides.
Libre de deshonra y mengua
saldrás en toda ocasión,
siendo en el pecho Sinón,
Demóstenes en la lengua” (Cervantes 2000, vv. 1781-90, 1109^b).

engaños. Sus burlas ponen sobre aviso a los héroes y cuestionan su habitual condición infalible. Mientras Fraudador roba las monturas de sus víctimas, roba los vestidos de las doncellas andariegas, deja encerrados a los protagonistas en cualquier lugar improvisado o llega a burlarse de la propia naturaleza del oficio caballeresco. El lector se divierte con esta especie de inversión de las pautas genéricas dominantes, pero, además, las aventuras relatadas se proponen como una fractura de la hegemonía total de los estamentos superiores. Con su inestimable habilidad para dominar los más distintos registros y situaciones, Fraudador accede a la ficción como un tipo singular y novedoso, a mitad de camino entre el tipo anticaballeresco y el rufián.¹⁰ Después de sus burlas, amonesta a sus víctimas sobre la necesidad de ser más precavidas. Por instantes, se le define como un predicador: “vos deuríades tomar oficio de predicador, pues tan buenos exemplos dais” (Silva 1568, I, cap. XLII, xlix^v). Se trata de un predicador que se expresa con un estilo adecuado a cada circunstancia, aunque lo más normal es que sus sermones se opondan abiertamente al alambicado hablar retórico y cortesano de damas y caballeros por su tono mucho más popular basado en las comparaciones con animales: “Semejo gato que juega y retoça con los mures para cevarse después en ellos y dexallos muertos, como yo me cevaré en vuestro caballo y palafrén passadas las burlas y dexaros é muertos de enojo” (cap. XLII, xlix^v).

Las burlas y enojos de Fraudador seguramente no pasaron desapercibidos a la imaginación de Cervantes. Al menos se constituirían como un referente válido para perfilar algún que otro episodio del *Quijote* o caracterizar la etopeya de algún personaje. Veamos unos pocos ejemplos. Según la lógica narrativa habitual en los relatos caballerescos, cada infracción del orden establecido comporta su correspondiente respuesta. De este modo, en la *Tercera parte del Florisel*,

¹⁰ Su papel narrativo ha sido vinculado a las burlas de otros individuos que recorren las páginas del género caballeresco como Grador, el Caballero Encubierto del *Platir*, o el Caballero Metabólico del *Cirongilio de Tracia*. A este respecto, véase Herrán 2003.

después de sufrir el robo de tres de sus caballos a manos de Fraudador, Daraida y su compañía llegan a las puertas de un castillo y demandan información sobre el paradero de su agresor. Una dueña “assaz vieja” se ofrece a ayudar al protagonista, conduciéndole a él, a Barbarán y a Moncano por las oscuras estancias de su fortaleza. Lo que en otros contextos podría ser interpretado como un descenso a los infiernos, en tanto que la oscuridad del recinto hace presagiar un peligro inesperado, se convierte en una aventura que pone a prueba la paciencia de Daraida. Y ello es así, porque la dueña la ha llevado, “sin saber por dónde ivan”, hasta una cámara enigmática cuyo secreto no adivina en primera instancia, si bien el ruido que la doncella sármata y sus viejos acompañantes escuchan tras dejarlos su guía es preludio de algún nuevo engaño: “y como d’ellos se apartó [la dueña], oyeron un sonido como de puerta de golpe de hierro que se cerrava” (cap. LVII, 170). Estas sospechas no tardan en confirmarse. Inmediatamente nos cuenta el narrador cómo

dos donzeles con dos hachas vieron venir, y con ellos venía Fraudador de los Ardides. Y ellos se hallaron metidos en una cuadra grande, dentro de una jaula de varas de hierro muy alta y muy grande, y luego vieron que avían sido burlados. Fraudador llega e riendo como les vio, dixo:
— ¡Ó, válanme los dioses! ¡Qué tres hermosos papagayos, los dos pardos y el uno de color que nunca le vi más hermoso! (170)

En contextos muy distintos y con propósitos diferentes, aparece ahora el motivo de la jaula en la que queda prisionero un personaje reputado. Si en el *Tirant lo Blanc* era el mítico rey Artús quien, de manera imprevista, residía en una jaula en Constantinopla,¹¹ y, más de un siglo después, los

¹¹ “Dins una molt bella gàbia, ab les rexes totes d’argent” (cap. CXCII, 452), nos dice Martorell. Para una descripción y comentario detallado del episodio donde se enmarca la presencia del mítico rey, se recomienda la lectura de Hauf (1990).

amigos de Alonso de Quijano tramaron una estratagema para que el hidalgo manchego regresara a su casa dentro de otra jaula, Feliciano de Silva reincide en las ingeniosas burlas de Fraudador para demostrar cómo la astucia puede superar el poder de la espada y para ofrecer a los lectores un cómico entretenimiento. Esta diversión prosigue cuando, al día siguiente, sin que los prisioneros hayan tenido ocasión para comer ni dormir,

vinieron seis cavalleros y la dueña y su hijo con las donzellas del castillo, con un hombre tañendo con un salterio y una flauta; y todos travados por las manos andavan alrededor de la jaula dançando, e sin dezir nada los miravan riéndose. Y esto era para ellos a par de muerte. Y desque una pieça assí anduvieron, callando la flauta ellos començaron a cantar un cantar que assí dezía: “cavallero de persona que no queréis ser picaça, tened la jaula por [maça] e servirnos eis de [mona]”. Y como esto dixeron, dieron una gran grita de plazer. (172)

A diferencia de otros episodios aludidos al principio de este trabajo, aquí no son los enanos, pastores o gente de baja condición quienes sirven como personajes ridículos para provocar la risa. Como en una especie de mundo al revés, es el propio protagonista quien resulta escarnecido, del mismo modo que lo fue don Quijote tantas veces. Aunque, en este caso, hay una diferencia fundamental. Silva se permite la licencia de contravenir los tópicos caballerescos, utilizándolos como instrumento humorístico, pero sin llegar a renunciar al heroísmo de sus protagonistas. Frente a don Quijote, Agesilao-Daraida podrá ser objeto de burlas, podrá aparecer como individuo falible, pero sus capacidades quedarán intactas. De ahí que, molesto por las chanzas de sus burladores, enfadado con esa invención que le hace estar en el centro de una muela, airado por la identificación que le equipara con un papagayo o con una mona, reacciona furibundo y con un golpe de su espada “dio en una de las barras de [la] jaula tal golpe que la hizo dos partes” (172).

Al final de la aventura, el caballero travestido ha conseguido liberarse de una situación poco honrosa. Su fuerza física y su habilidad en el manejo de la espada le han permitido contrarrestar las maquinaciones de ese Fraudador que, en ocasiones, convierte a los caballeros en individuos grotescos. Por su parte, Silva no renuncia a explotar las posibilidades de tales episodios. Recurrir a Fraudador le suministra un potencial cómico notable y, con base en él, hará que otros personajes principales y otros motivos imperantes en el género resulten escarnecidos por las armas del ingenio del de los Ardides. En todo caso, tales aventuras se plantean como una dialéctica entre los tópicos establecidos y su misma trasgresión, que no se resuelve en favor de ninguno de los términos en litigio. Esto es, las burlas y victorias de Fraudador alternarán con sus huidas precipitadas, mientras que los caballeros, después de ser escarnecidos y agraviados, también tendrán la oportunidad de desquitarse. Ésta es la forma de proceder de Silva, de un autor que da los primeros pasos en el cuestionamiento de las pautas tópicas, sin renunciar a ellas ni traspasarlas por completo como lo hizo Cervantes décadas después. A pesar de esta diferencia de grado y de concepciones artísticas, reténgase un dato muy importante a efectos de la estética literaria de las ficciones caballerescas. La falibilidad del mundo caballeresco y de sus héroes y la opción elegida de convertir determinados gestos o personajes en argumentos risibles revela un distanciamiento del autor con respecto a sus propias ficciones. Este distanciamiento intencionado, irónico si se quiere, hace palpable la conciencia que Silva y el mismo Cervantes tienen de tales relatos como ficción pura y, por tanto, modelable más allá de las exigencias de la realidad empírica. A partir de esta perspectiva se puede interpretar, por ejemplo, la utilización que hace Fraudador de otros motivos típicos de los libros de caballerías para urdir sus engaños y, consiguientemente, plantear otras situaciones cómicas.

En páginas precedentes, al hablar del papel de los sabios encantadores como directores teatrales, ya aludíamos a esa

poma mágica en la que los caballeros y las damas presenciaban unas singulares aventuras ocurridas en lugares remotos. Esos episodios seleccionados por los magos se convierten en un entremés festivo que colma el ansia de diversión de los protagonistas. Uno de ellos, como ya lo mencionábamos, tiene como actores a Fraudador y a los caballeros Florarlán y Artaxerxes. Mientras estos últimos recorren la ínsula de Guindaya “a probar las aventuras para ganar prez y honra”, el de los Ardides les sale a su encuentro y les ofrece la posibilidad de visitar “una hermosa aventura que no muy lexos de aquí ay” (Silva 1999, cap. LXXVI, 235). Conforme evoluciona el género del libro de caballerías, la noción de “aventura” se va ampliando. Además de entenderse como un encuentro con lo desconocido, en el que el caballero ejercita sus dotes caballerescas y a través de la acción va forjándose una identidad prestigiosa, la aventura también se impregna de un carácter visual en tanto que supone la admiración de quiméricas maravillas. De acuerdo con ello, los caballeros andantes, en general, y aquellos de Silva, en particular, se adentran en recintos encantados en los que los magos han planteado unas ordalías extraordinarias o unos efectos que permiten visualizar los secretos más recónditos del alma humana. Así las cosas, en dichos lugares los personajes pueden descubrir los sentimientos de sus amados o amadas, contemplando la figura de unos individuos encantados que al mirarlos adoptan la forma del ser querido o cuyo corazón se transforma fugazmente en una imagen parlante. Teóricamente, nada queda oculto a los poderes de la magia. Conocedor de estos prodigios, la aventura a la que Fraudador promete conducir a sus víctimas es de tal naturaleza que “subiendo a aquella cuadra donde está aquella ventana sabréis el corazón de todos los que fuerdes en compañía hasta la corte” (235). Como en otros casos, la actitud confiada y la curiosidad de Florarlán y Artaxerxes da pábulo a la culminación del engaño tramado por su burlador. Cuando los caballeros entran en esa supuesta casa hechizada en mitad de un prado, Fraudador los deja encerrados y les roba sus monturas. El episodio culmina de forma similar a

como ha ocurrido en diversas aventuras protagonizadas por el indómito ladrón: su astucia le ha permitido derrotar a los caballeros. No obstante, la configuración y ubicación de la aventura requiere otros comentarios. En su condición de entremés, el episodio sirve de regocijo a aquellos protagonistas que miran entusiasmados la poma mágica de Alquife. El efecto cómico tiene como destinatarios unos espectadores que se integran plenamente en el orden idílico del discurso. Sin embargo, ahora esos individuos ubicados en una posición de privilegio, no se ríen de unas criaturas socialmente inferiores, sino que disfrutan viendo los enredos que han sufrido seres como ellos. Por otra parte, en el contexto del propio entremés se adivina ese distanciamiento desde dentro del universo ritualizado de la ficción, pues Fraudador ha utilizado para sus maquinaciones la credulidad de sus víctimas en esos hechos fantásticos y excepcionales que son producto de la magia. Por decirlo de algún modo, Fraudador se ha burlado de Florarlán y Artaxerxes, pero también lo ha hecho de los tópicos motivos ficcionalizados que rigen el discurso. A su vez, estas prácticas han provocado la risa de unos espectadores cuya condición de observadores se justifica por la aceptación de las posibilidades ilimitadas de la magia. De esta manera, se han fundido en un mismo episodio las dos perspectivas, desde arriba y desde abajo, que hemos ido desglosando en esta exposición.

La participación de Fraudador en los relatos de Silva es fundamental para incorporar argumentos cómicos, pero, sobre todo, para parodiar las mismas pautas asumidas por todos los personajes ficticios del relato. En este nivel actancial, los gestos del ladrón de caballos tienen un carácter subversivo, puesto que parodian la misma esencia que respalda la ficción caballeresca. Ahora bien, ese ir más allá de los tópicos tiene sus límites. Fraudador puede engañar a los demás y mofarse de las costumbres habituales de sus víctimas utilizando sus mismos registros. Puede parodiar, por ejemplo, los encuentros individuales atacando a un caballero anónimo lanzándole pedradas (Silva 1568, II, cap. XI). Sin

embargo, su evolución no lo lleva estar fuera de la ley, sino que, por el contrario, su trayectoria lo habilita como un nuevo personaje que sirve para entretener a los cortesanos. Como Busendo o Darinel se convierte en un personaje de pasatiempo. No extraña entonces que la hermosa Diana diga de él lo siguiente: “en mi vida vi hombre con más gracia, y si lo tuviéramos aquí para passar tiempo, no sintiera con su conversación la falta de las deleitosas salidas de nuestras aventuras” (Silva 1568, II, cap. XLIII, lxxx^r). Llegados a este punto, a una situación en la que las bromas de Fraudador son aceptadas por los personajes que, a veces, sufren sus consecuencias, pero que también gustan de su astuta ingeniosidad, mientras esta criatura se dispone a integrarse en el orden establecido, hay un rasgo de su etopeya que no debe quedarse en el olvido. Fraudador es tan osado y tan atrevido como cobarde. Y esa cobardía, precisamente, pudo servir quizás de acicate al propio Cervantes para trazar el retrato del bueno de Sancho Panza. Desde luego, el agudo ingenio de aquél no tiene nada que ver con la aparente simplicidad de este rústico aldeano. Sin embargo, igual que Cervantes percibió la singular catadura moral de Fraudador, también podría haberse percatado de que su cobardía era un atributo que contribuía a forjar su sentido práctico de la existencia. En ese momento, el personaje de Sancho, forjado según la crítica en unas fuentes folclóricas, podría contar asimismo entre sus antepasados literarios con un individuo que al menor asomo de peligro huía desesperadamente: “más quiero que digan que huye Fraudador, que no que digan mis hijos que su padre salió a siete y le mataron” (Silva 1568, II, cap. XLII, lxxix^r).¹²

¹² A su vez, el mismo Fraudador contaba con unos modelos literarios que no habría que buscarlos muy lejos, ya que el propio Silva, en su *Segunda comedia de Celestina*, dio vida a un criado como Pandulfo, bravucón y cobarde, que en previsión de algún infortunio por su participación en la conquista de Polandria, amada de su señor Felides, se expresa en términos muy parecidos a los empleados por el de los Ardides: “Que más vale que digan aquí huyó Pandulfo, que no que digan aquí murió el malogrado de Pandulfo; que no me parió mi madre para cevo de buitrera de los amores de Polandria” (cena II, 130).

Tengan o no mucha viabilidad estos vínculos hipotéticos, lo cierto es que la imaginación creadora de Feliciano de Silva se constituyó en un hito decisivo en la evolución de un género como el caballeresco que tiene en el *Amadís de Gaula*, esa obra que tanto admiraba el hidalgo manchego, su modelo fundacional. Inspirado también por la lectura de los cinco libros reescritos y compuestos por Garci Rodríguez de Montalvo, Feliciano de Silva se acercó a la saga amadisiana como algo más que un simple continuador. Con su pluma, su inventiva y las posibilidades que le ofrecían sus múltiples lecturas, intentó experimentar con unas fórmulas narrativas que se amoldaran a los gustos del público de su época. El humor fue un instrumento idóneo para conseguir este objetivo. Fue un motivo que le permitió enriquecer los contenidos heredados, pero que, a su vez, le brindó la posibilidad de contradecir los esquemas tópicos por el camino de la parodia y la risa. En estas páginas sólo hemos aportado algunos ejemplos. A través de ellos, el humor se revela como aspecto clave para entender el alcance estético y literario de su propuesta narrativa. El humor y la comicidad sirven como ingredientes distensivos, se utilizan con una finalidad lúdica y de entretenimiento, pero, a su vez, van más allá de las prácticas genéricas imperantes. Tales prácticas derivan de una actitud que no es exclusivista, ni está basada en unos presupuestos dogmáticos. Por el contrario, la introducción de episodios y personajes cómicos o de situaciones ridículas responde a una labor de síntesis de temas y tradiciones distintas. Forma parte de un enfoque donde la libertad creadora concede una importancia similar a las referencias clásicas, convertidas en espejo para conductas admirables, o a las burlas narradas con una variedad insólita de matices. Las bromas se materializan en crueles insultos, las tramas astutas ponen a prueba la paciencia de caballeros y damas y los gestos cómicos son captados y explicitados por la ingenuidad infantil de personajes como la niña Fortuna.¹³ Junto a estas modulaciones de la

¹³ A través de la mirada ingenua de esta hermosa descendiente de la stirpe amadisiana accede a la ficción una perspectiva autorial tierna y

risa, el vaivén armónico del acordeón se desplazará igualmente desde los crueles encuentros del campo de batalla, descritos a veces con una morbosidad notable, hasta las lides menos sangrientas en que los caballeros gozan de la protección de unos magos benevolentes, pero en ocasiones burlones. En última instancia, el humor determinará la presentación plural de las relaciones amorosas, de unos lances que se inspiran en las doctrinas convencionalizadas a través de los tópicos del amor cortesano o que pueden asumir, de pronto, una dimensión más natural, más sexual, más pícaro y más hedonista. Seguramente, en esta última perspectiva tuvo mucho que ver la inmersión de Silva en la tradición celestinesca. No digo con ello que el mirobrigense trasladara a sus relatos caballerescos el ambiente prostibulario de la tragicomedia de Rojas, sino que reutilizó los elementos que iban más allá de los convencionalismos literarios al uso. Esta voluntad de ir tras novedosas experiencias contribuyó a la atención prestada a otros personajes secundarios cuya participación ampliaba el espectro actancial reservado a los heroicos caballeros y las deslumbrantes princesas. A medida que Silva ampliaba el campo temático de sus obras, accedían a la ficción dueñas y doncellas lascivas (Lucía Megías y Sales Dasí 2005; Aguilar Perdomo 2004), ancianos libidinosos, adúlteros, criados que pretenden gozar de los mismos favores sexuales que sus amos, jóvenes damiselas que entablan diálogos narcisistas y con un tono erótico que ya estaba presente en algunos poemas anónimos de la época.

condescendiente. Dado que Fortuna es sólo una niña, su capacidad para interpretar la realidad permite plantear motivos ambivalentes. Por un lado, cuando contempla la fealdad de la enana Ximiaca, se abraza a su madre, porque tiene miedo de una figura tan extraña y diferente (Silva 1999, cap. lxxviii, 211). Pero si esta reacción de temor provoca la risa del resto de los personajes, otras veces sus caprichos despiertan las fibras más sensibles de los magos, obligándolos a transformar la realidad para complacerla (cuando Fortuna descubre las ropas fabulosas de la infanta Leónida, empieza a llorar porque quiere tener otras iguales. En ese instante, los sabios “con mucha risa hicieron de suerte que a ella parecía, y a los que la miraban, estar vestida de otra semejante ropa que la infanta Leónida, con que la niña se halagó y quedó muy contenta” (Silva 1999, cap. lxxxvi, 269).

Si los relatos de Feliciano de Silva eran tan extensos, en muchos casos ello se debía a la intención amplificadora del autor. Pero, al mismo tiempo, se veía propiciada por la gran variedad temática y de personajes, a veces situados al margen de la realidad dominante, que discurría con sus apetitos y su desenfado por los folios de sus crónicas. Sin duda alguna, esta pluralidad favoreció el ejercicio de la risa y la fórmula literaria empleada por Silva tuvo unas importantes repercusiones en la evolución del género caballeresco. Influyó en aquellas obras de la segunda mitad del *xvi* en las que el humor era un motivo de capital importancia,¹⁴ y sobrepasó los mismos límites de la imprenta para aterrizar en esos textos manuscritos de finales de la centuria donde campeaba a sus anchas la imaginación desbordada, la comicidad y la literatura de pura evasión.¹⁵ Quienes intentaron revitalizar el género por el camino de la exageración fueron tal vez demasiado lejos, hasta el punto en que las tan traídas y llevadas condenas cervantinas hacia el género bien podrían tener como objeto de crítica estas narraciones muchas veces desahoradas. De Feliciano de Silva no podremos llegar a decir tanto. A modo de propuesta interpretativa, lo situaremos en una etapa de transición entre el *Amadís de Gaula* y el *Quijote*. Al primero lo imitó y lo enriqueció con nuevos aportes, al segundo le pudo suministrar ideas, situaciones argumentales

¹⁴ Es justo destacar que no fue Silva el único autor de libros de caballerías de la primera mitad del *xvi* que se ocupó de los motivos cómicos. Afortunadamente, el mejor conocimiento de estos relatos permite hallar la presencia de dichos elementos en otros títulos. A este respecto, véanse Bognolo (2002), Cuesta Torre (2002) o Río Nogueras (2004).

¹⁵ Según Carlos Alvar y José Manuel Lucía, dentro del género caballeresco castellano es posible delimitar una propuesta de “entretenimiento” que arranca de relatos como el *Espejo de príncipes y caballeros* o el *Belianís de Grecia* y se perpetúa en los libros manuscritos: “un modelo narrativo en donde la estructura, la verosimilitud, el cuidado en el lenguaje estarán supeditados al humor, la hipérbole, la concatenación de aventuras y la mezcla de géneros” (Alvar y Lucía Megías 2004, 41). El propio profesor Lucía también se ha centrado en el humor como uno de los motivos característicos de los textos manuscritos (1996). Sobre este mismo tema son de gran interés las aportaciones de Marín Pina (2002a y 2002b) sobre el *Clarisel de las Flores*.

o una tendencia hacia el humor y la complicidad con sus lectores que Cervantes entendió perfectamente, aunque disfrazara sus similitudes estéticas con Silva detrás de una crítica irónica a su estilo complejo y tan difícil de entender que ni el mismo Aristóteles podría desentrañarlo. Por encima de estas condenas, debemos concederle a Silva por lo menos el mérito de haber sido un escritor muy versátil, que igual podía levantarse a las cumbres de los diálogos manieristas, cargando su discurso de una retórica desbordante, como dejar en evidencia los tópicos con sus burlas y “sandezes”.

Obras citadas

- Aguilar Perdomo, María del Rosario. “Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles”. *Voz y Letra* xv/1 (2004): 3-24.
- Alvar, Carlos y Lucía Megías, José Manuel: “Introducción”. *Libros de caballerías castellanos: una antología*. Eds. C. Alvar y J.M. Lucía Megías. Barcelona: De Bolsillo, 2004. 9-57.
- Bognolo, Anna (2002): “El *Lepolemo*, *Caballero de la Cruz* y el *Leandro el Bel*”. *Edad de Oro* xxi (2002): 271-88.
- Bouza, Fernando. *Locos, enanos y bombres de placer en la España de los Austrias*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1991.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- _____. *Obras completas*. Ed. F. Sevilla. Madrid: Castalia, 2000.
- Cuesta Torre, María Luzdivina. “El rey don Tristán de Leonís el Joven [1534]”. *Edad de Oro* xxi (2002): 305-47.
- Curto Herrero, Federico Francisco. *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo xvi*. Madrid: Fundación Juan March, 1976.
- Daniels, Marie Cort: *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*. Garland: New Cork/London, 1992.
- Eisenberg, Daniel. “El humor de *Don Quijote*”. *La interpretación cervantina del “Quijote”*. Madrid: Compañía Literaria, 1995. 99-144.

- Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*: Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Hauf, Albert. "Artur a Constantinoble. Entorn a un curiós episodi del *Tirant lo Blanc*". *L'Aiguadolç (Homenatge al 'Tirant lo Blanc')* 12-13 (1990): 13-31.
- Herrán, Emma. "Humor y libros de caballerías o el caso de tres burladores sin piedad: El Caballero Encubierto, el Fraudador de los Ardides y el Caballero Metabólico". *El Humor en todas las épocas y culturas. Cd Actas del IX Congreso Internacional sobre el Discurso Artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2003. 1-15.
- Lucía Megías, José Manuel. "Libros de caballerías manuscritos". *Voz y Letra* VII/2 (1996): 61-125.
- _____. "Catálogo descriptivo de libros de caballerías castellanos. XII. Tercera parte de *Florambel de Lucea*: un texto recuperado, una historia por descubrir". *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* LIV/1 (1999): 33-75.
- _____. *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- _____. "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos". *Edad de Oro* XXI (2002a): 9-60.
- _____. "Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: de los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín". *Edad de Oro* XXI (2002b): 449-539.
- _____. *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*. Madrid: Sial, 2004.
- _____ y Sales Dasí, Emilio José. "La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos. 1. Los enanos". *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* V (2002): 9-23.
- _____ y Sales Dasí. "La otra realidad social en los libros de caballerías: 2. damas y doncellas lascivas". *Actes del X Congrès Internacional de l'AHLM (Alacant, 16 al 20 de setembre de 2003)*. Ed. R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanaro. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. 1007-22.
- Marín Pina, María Carmen. "*Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea". *Edad de Oro* XXI (2002a): 451-79.
- _____. "El humor en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea". *Libros de caballerías (De Amadís al Quijote)*. *Poética, lectura,*

- representación e identidad*. Ed. E. León Carro Carbajal, L. Puerto Moro y M. Sánchez Pérez. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (2002b): 245-266.
- _____. *Primaleón (Guía de Lectura)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Martorell, Joanot. *Tirant lo Blanch*. Ed. A. G. Hauf. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.
- Río Noguera, Alberto del. "Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías". *Medioevo y Literatura. Actas del v Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. J. Paredes. Granada: Universidad iv, 1995. 137-49.
- _____. "Libros de caballerías y burlas cortesanas. Sobre algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y del *Clarián de Landanís*". *Literatura caballeresca entre España e Italia (del Orlando al Quijote)*. Ed. F. Gernert. Dir. J. Gómez Montero y B. König. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas/CERES de la Universidad de Kiel, 2004. 53-65.
- Sales Dasí, Emilio J. "Feliciano de Silva, aventajado 'continuador' de Amadises y Celestinas". *La Celestina, v Centenario (1499-1999)*. Ed. F.B. Pedraza, R. González y G. Gómez. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 403-14.
- _____. "Feliciano de Silva como precursor cervantino: El 'sermón' de Fraudador". *Voz y Letra* xiv/2 (2003): 99-114.
- _____. *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Silva, Feliciano de. *Primera y segunda parte del Florisel de Niquea*. (Amadís X). Valladolid: Nicolás Tierra, 1532.
- _____. *Cuarta parte del Florisel de Niquea*. Zaragoza: Pierrez de la Floresta, 1568.
- _____. *Segunda comedia de Celestina*. Ed. C. Baranda. Madrid: Cátedra, 1988.
- _____. *Tercera parte del Florisel de Niquea*. Ed. J. Martín Lalanda. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- _____. *Lisuarte de Grecia (Ama. vii)*. Ed. E. J. Sales Dasí. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- _____. *Amadís de Grecia (Ama. ix)*. Ed. A. C. Bueno y C. Laspuertas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.