

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

SCUOLA DI DOTTORATO DI SCIENZE UMANISTICHE

*DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE MODERNE*

«YO SOY TÚ, Y TÚ ERES YO».

DISFRAZ, METAMORFOSIS Y DUPLICACIÓN

EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS DE FELICIANO DE SILVA

«YO SOY TÚ, Y TÚ ERES YO».

TRAVESTIMENTO, METAMORFOSI E DUPLICAZIONE

NEI LIBRI DI CAVALLERIA DI FELICIANO DE SILVA

REALIZZATA IN COTUTELA CON Universidad de Zaragoza

S.S.D. L/LIN-05

Coordinatori:

Per l'Università di Verona

Prof. Stefan Rabanus

Per l'Universidad de Zaragoza

Prof. Juan José Mazo Torres

Tutori:

Per l'Università di Verona

Prof.ssa Anna Bognolo

Per l'Universidad de Zaragoza

Prof. Alberto del Río Nogueras

Dottoranda:

Dott.ssa Stefania Trujillo

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7	
CAPÍTULO 1		
EL GÉNERO DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS Y LA OBRA DE FELICIANO DE SILVA.....		13
1.1. Libros de caballerías: delimitación del corpus.....	13	
1.2. La trayectoria de los libros de caballerías	20	
1.3. La difusión europea del ciclo de <i>Amadís</i>	34	
1.4. Feliciano de Silva, un escritor de libros de caballerías	37	
1.4.1. Noticias biográficas	37	
1.4.2. Formación, influencias literarias y fuentes	41	
1.4.3. Producción literaria	50	
1.5. Feliciano de Silva, continuador y renovador del ciclo amadisiano.....	67	
CAPÍTULO 2		
INNOVACIONES: DE LA OCULTACIÓN DE IDENTIDAD AL DISFRAZ		75
2.1. Motivos novedosos: la temática pastoril	75	
2.2. De la fórmula tópica de la ocultación de identidad a una nueva estrategia narrativa: el disfraz	82	
2.2.1. La identidad ocultada, inventada y sustituida	99	
2.2.2. El juego de las apariencias y la errónea lectura de la realidad.....	101	
2.2.3. El lector-espectador y el juego atrayente de la metamorfosis.....	107	
2.3. Una aproximación al disfraz a través de las tradiciones europeas	112	
2.3.1. El índice de motivos folclóricos de Thompson.....	112	
2.3.2. El disfraz en las obras dramáticas griegas y romanas.....	117	
2.3.3. El disfraz varonil.....	119	
2.3.4. El disfraz femenino	126	

CAPÍTULO 3	
EL DISFRAZ EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS.....	131
3.1. Antecedentes.....	131
3.2. El disfraz por amor	135
3.2.1. Implicaciones narrativas de la metamorfosis	142
3.3. Función de la doble identidad: el caballero-pastor.....	150
3.3.1. El caso de Rogel de Grecia.....	155
3.4. La inversión de los sexos: el vestido de mujer, la doncella guerrera, los gemelos.....	164
3.4.1. El caballero vestido de mujer	164
3.4.1.1. La transformación del caballero en doncella guerrera.....	187
3.4.2. La dualidad de la doncella guerrera.....	194
3.4.3. La doble ambigüedad de los gemelos.....	207
3.4.4. La ocultación del rostro por medio de yelmos y antifaces	210
3.5. Entre la verdad y la mentira.....	217
3.6. Conclusiones.....	224
CAPÍTULO 4	
DUPLICACIÓN DE PERSONAJES IDÉNTICOS	
Y FALSOS SEMEJANTES	231
4.1. Antecedentes.....	231
4.2. La temática plautina en los relatos de Silva	233
4.2.1. Las confusiones de identidad entre semejantes	245
4.3. Los semejantes en la <i>Cuarta Parte del Florisel de Niquea</i>	256
4.3.1. Rogel de Grecia: trayectoria de un caballero seductor e ingenioso....	256
4.3.1.1. La duplicación de Rogel, el sosia de sí mismo.....	260
4.3.2. La duplicación a través del espejo.....	269
4.3.3. La doble identidad de “los dos amigos”	277
4.4. La identidad robada: el equívoco por un sosia “irregular”	286
4.4.1. El auxilio de la magia y del vestido.....	288
4.4.2. Las armas y las señas.....	298
4.5. Conclusiones.....	302
CONCLUSIONES.....	305
BIBLIOGRAFÍA	311

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1. Ediciones del <i>Lisuarte de Grecia</i>	52
TABLA 2. Ediciones del <i>Amadís de Grecia</i>	55
TABLA 3. Ediciones del <i>Florisel de Niquea</i> , Partes I y II.....	57
TABLA 4. Ediciones de la <i>Segunda Celestina</i>	59
TABLA 5. Ediciones del <i>Florisel de Niquea</i> , Parte III	61
TABLA 6. Ediciones del <i>Florisel de Niquea</i> , Parte IV	65
TABLA 7. Ciclo de <i>Amadís de Gaula</i>	69
TABLA 8. Estrategias de ocultación y disfraces en los libros de caballerías de Feliciano de Silva.....	94
TABLA 9. Las tres personalidades de Rogel de Grecia	157
TABLA 10. Los semejantes en los libros de caballerías de Feliciano de Silva	236

INTRODUCCIÓN

Feliciano de Silva fue ciertamente uno de los escritores más prolíficos de su tiempo, y sus libros fueron los más exitosos dentro del ciclo amadisiano, y este, el más exitoso editorialmente entre los ciclos de libros de caballerías que se venían componiendo en el siglo XVI. Sin embargo, por muchos años su obra ha caído en el olvido, siendo probablemente el de Cervantes el juicio que más peso tuvo sobre la figura de este autor y que más influyó en la desatención que por mucho tiempo padeció su obra, ya que la lectura de los libros de caballerías del mirobrigense se denuncia como causa de la locura del famoso hidalgo manchego. En tiempos recientes se ha renovado el interés de la crítica por su obra, y se han multiplicado los estudios dedicados a varios aspectos de su amplia producción; este estudio quiere ser una contribución al rescate de la figura y de la obra de este autor, que se movió entre la tradición –la repetición de fórmulas, tópicos y motivos heredados del modelo (el *Amadís de Gaula*, 1508)– y un afán constante de renovación, entre continuación y variaciones, para culminar en la producción de obras que acogen materiales heterogéneos y que son la suma de su original labor creadora.

En esta tesis doctoral me he propuesto estudiar los libros de caballerías de Feliciano de Silva a través del motivo del engaño (disfraz, sustituciones entre personajes), para observar sus implicaciones narrativas y los equívocos producidos en la narración. Este motivo corre paralelo al de las confusiones ocasionadas por la aparición de personajes idénticos que desafía las percepciones de terceros personajes e indica la predilección de Silva por introducir unas situaciones no caballerescas en la narración para renovar el relato, desarrollándolo de una manera original y con la posibilidad de crear escenas humorísticas para proporcionar entretenimiento al lector.

Para los fines de esta tesis se va a considerar toda la obra caballeresca de Silva: *Lisuarte de Grecia* (1514) (libro séptimo), *Amadís de Grecia* (1530) (libro

noveno), *Florisel de Niquea. Partes I-II* (1532) (libro décimo), *Florisel de Niquea. Parte III* (1535) (libro oncenno) y *Florisel de Niquea. Parte IV* [*Rogel de Grecia. Parte I y II*] (1551) (libro oncenno o decimotercero).

El trabajo se presenta también como una oportunidad para sacar a la luz episodios de las obras escasamente estudiadas y subrayar los elementos originales que conforman la estética personal de Silva. Otra intención es la de destacar la progresión de estos recursos en la obra del mismo Silva, ya que hasta ahora estos mecanismos –dualidad del personaje a través de la metamorfosis, la duplicación que se da por el parecido físico– no han sido objeto de un estudio de conjunto que trate los dos motivos en paralelo y, sobre todo, creemos que este trabajo es una oportunidad para tratar algunos episodios de la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* que han sido poco observados. Este libro es el único de Silva que se ha quedado hasta hoy sin una edición moderna, pero tiene mucho que ofrecer a los estudiosos del autor, ya que se trata de la última entrega del escritor y supone la culminación de toda su estética.

En general, los libros de caballerías aún no se han estudiado a través del recurso del disfraz, recurso que, por otra parte, estaba en auge en otros géneros al comienzo del siglo XVI, como la *novella* y el teatro italiano. Hasta la fecha en que Silva compone sus primeros relatos no son muchos los personajes disfrazados (femeninos o masculinos) que aparecen en los libros de caballerías, pero ciertamente contamos con algunos de ellos. Para rastrear estos antecedentes nos hemos apoyado en el imprescindible índice de motivos folclóricos adaptado por Bueno Serrano a los libros de caballerías (2007), aunque han sido necesarias algunas integraciones, por el período temporal limitado considerado (1508-1516), rastreando la presencia de episodios contruidos a partir de este recurso narrativo en obras anteriores y posteriores a las de Silva. Esta tarea ha sido fundamental para llegar a destacar como Silva supo anticipar algunas tendencias apreciables en los autores sucesivos que escribieron los libros de caballerías que conforman el llamado “paradigma de entretenimiento” y que aprovecharán el mismo recurso, tal vez influidos por su aparición en las exitosas continuaciones de Silva.

Hasta ahora, sin embargo, no se ha considerado la labor de Silva en el contexto intermedio entre las dos producciones –la de comienzo del siglo XVI y las

tramas centradas en el mismo recurso en la narrativa española de la segunda mitad del mismo siglo y en la centuria siguiente–, pero creemos que este trabajo puede ayudar a situar al autor en una posición de precursor, destacando como Silva intuyó el potencial de ciertos mecanismos narrativos adelantándose a estos autores.

Sin olvidar que el travestismo y el motivo paralelo de la semejanza tendrán un feliz desarrollo en la narrativa desde la segunda mitad del siglo XVI y en la comedia española del siglo XVII; ni siquiera el mismo Cervantes, que llevará el recurso a su cumbre, se quedará indiferente ante esta estrategia, como volveremos a subrayar, ya que son varios los personajes que se disfrazan en sus obras.

Con todo estos nos proponemos resaltar el carácter proteico del género de los libros de caballerías, que se confirma una vez más receptáculo de las tendencias contemporáneas y de motivos particularmente sugerentes para el público, que un autor innovador como Silva supo adaptar a la hora de intentar configurar de manera nueva la ficción caballescica.

La estructura de la investigación se organiza en torno a cuatro capítulos, precedidos por una introducción y seguidos por la conclusión general, según el orden que exponemos a continuación.

En el primer capítulo se introducen los libros de caballerías, hablando de la cuestión de la delimitación del corpus, y trazando la trayectoria del género a partir de la obra que establece el paradigma, el *Amadís de Gaula* (1508). Se pasa luego a perfilar la figura de Feliciano de Silva a través de su biografía, se destacan fuentes e influencias literarias, se ofrece un panorama de su producción literaria, y, finalmente, se recorren las etapas de la polémica de Silva contra los demás autores que tomaron la pluma para componer continuaciones del ciclo amadisiano.

Silva supo entrelazar en sus relatos varios motivos introduciendo algunas novedades, como el disfraz o el cambio de personalidad de los personajes, del que nos ocupamos, y claramente la temática pastoril, en la que nos centramos en un apartado específico. Como ha destacado la crítica, Silva fue un innovador, en cuanto supo imbricar la temática pastoril en el relato caballescico, creando los presupuestos para el desarrollo del futuro género de la novela pastoril; queremos destacar que el disfraz y los cambios de identidad de los personajes en sus relatos

constituyen otra novedad y un rasgo de originalidad en el panorama de su producción literaria. El autor explotó las posibilidades narrativas ofrecidas por los ocultamientos y las confusiones de identidad movido por un afán de experimentación y con la finalidad de entretener al público lector.

El propósito del segundo capítulo es destacar cómo de la fórmula de la ocultación de identidad del caballero, típica en los libros de caballerías, se pasa gradualmente a la nueva estrategia del disfraz del personaje, y lo que este recurso conlleva a nivel narrativo. En los apartados que siguen, subrayamos cómo el juego de doble personalidad y de semejanzas afecta tanto a los terceros personajes que aparecen en la ficción, como, por otro lado, al lector. De hecho, no hay que olvidar los efectos que la introducción del recurso produce en los lectores, ya que la metamorfosis constituye un recurso muy atrayente para el receptor.

Con la finalidad de ubicar la producción del autor y su propuesta extremadamente personal, se proporciona un panorama de la tradición en la que aparece el motivo del disfraz: en particular se consideran los modelos de Boccaccio, las reelaboraciones italianas de la primera mitad del siglo XVI en la comedia y – proporcionando un sintético recorrido– el posterior desarrollo del motivo del disfraz con cambio de sexo por parte de autores de comedia españoles del siglo XVII – como Calderón, Tirso de Molina, Lope de Vega– y Cervantes, para ayudarnos a comprender cómo Silva, ya tempranamente respecto del éxito posterior de estas obras, había entendido cómo explotar en la trama las confusiones de identidad – aunque no llegó a las complicaciones de las tramas barrocas– y se había dado cuenta de la diversión que estas podían proporcionar al público.

En el tercer capítulo se trata el disfraz con cambio de condición (pastoril) y de sexo (caballero vestido de mujer) en los relatos de Silva, se destacan los rasgos narrativos comunes (innovaciones formales) que coinciden con la introducción del recurso en las dos variantes y las constantes narrativas que aparecen en estos relatos. En particular se subraya la función estructuradora de la doble identidad de Rogel en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*. Se analiza luego separadamente la variante del disfraz con cambio de sexo, siendo la de la inversión de sexo un tipo de trama con la cual Silva juega en tres variantes: la del caballero vestido de mujer, la de la doncella guerrera, los gemelos de sexo distinto. Queremos observar cómo

estas últimas dos tramas anuncian y contienen ya *in nuce* el desarrollo y las más ricas implicaciones del disfraz del caballero vestido de mujer en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*. Todas estas tramas denotan un mismo gusto del autor por presentar a personajes de apariencias fluidas, susceptibles de ocasionar confusiones acerca de la identidad y del sexo y enamoramientos en miembros de su mismo sexo, con los cuales Silva dará novedosas variaciones a su trama en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*. Se trazan conclusiones generales al final del capítulo.

En el cuarto capítulo se tratan los equívocos producidos por la presencia en un mismo espacio de la ficción de personajes idénticos. En el Renacimiento toma pie el gusto por el equívoco y los intercambios de identidad, recursos ya cómicos que procedían de la tradición de Plauto; en nuestra tesis hemos decidido hablar, por lo tanto, de una “temática plautina” que está presente –entrelazándose con otras temáticas– en los libros de caballerías de Feliciano de Silva.

Como el disfraz, también la semejanza será elemento recurrente en la narrativa de la segunda mitad del siglo XVI y en las tramas de algunas comedias del siglo XVII. En la *Cuarta Parte* el personaje de Rogel de Grecia, creación original de Silva, es central en todos estos mecanismos de ocultación y desdoblamiento: caballero seductor e ingenioso, este no solo adopta el disfraz pastoril, sino que también finge ser un “sosa” de sí mismo.

Uno de los propósitos de la tesis es el de evidenciar la progresión en los recursos del autor y destacar el desarrollo de esta predilección de Silva por introducir algunas formas de duplicidad en sus relatos que culmina –como toda la estética de este autor– en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*: nos centramos en el efecto producido en los personajes por la aparición de “dobles” en el relato, en la ambigüedad creada por idénticos que se reflejan en el espejo y en el tema tradicional de “los dos amigos”. Estos últimos representan una tipología distinta de semejantes –cuyo parecido es más interior que exterior– que también tendrá su desarrollo en los Siglos de Oro y en la obra de Cervantes.

En la segunda parte del cuarto capítulo se tratan los equívocos producidos por semejanzas “irregulares”; es decir, esos casos en los que los personajes roban la identidad de otro ente de la ficción para sustituirse a este generalmente con fines de seducción, pero, no subsistiendo un parecido real para sostener la acción, lo hacen

a través de elementos auxiliares, como la magia, el robo del traje, el robo de elementos que funcionan de seña. Se trazan conclusiones generales del capítulo y las conclusiones generales de la tesis.

Esta tesis en el conjunto quiere resaltar la originalidad y rescatar el relieve que pudo tener este autor en la primera mitad del siglo XVI, pero cuya influencia llegó mucho más allá de los límites temporales de su vida y producción. Considerando que el disfraz es uno de los motivos más afortunados de la historia de la literatura (no solo) occidental, no podemos ignorar que fue acogido en un género tan exitoso como el de los libros de caballerías y tampoco debemos olvidar que estos libros circulaban por entonces por toda Europa. Las tramas de Silva influyeron en autores foráneos como Spencer; el mismo recurso en un autor como Shakespeare, por ejemplo, ha sido ampliamente estudiado. Sin embargo, Feliciano de Silva, cuyas obras tuvieron el mayor éxito en el panorama de la producción española de libros de caballerías de la primera mitad del siglo XVI, no ha gozado de la misma atención. Creemos que también a este autor, finalmente, debería ser otorgado el lugar que merece en la historia de las letras españolas y en el más amplio contexto de la producción literaria del Siglo de Oro.

CAPÍTULO 1

EL GÉNERO DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS Y LA OBRA DE FELICIANO DE SILVA

1.1. Libros de caballerías: delimitación del corpus

“Libros de caballerías: los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del Caballero de Febo y de los demás”: así definía los libros de la caballería española Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1611, identificando el género por sus protagonistas y por la finalidad de entretenimiento. La definición llegaba pocos años después de la crítica cervantina, que culminaba en la sentencia “uniformadora” del canónigo en la primera parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (I, XLVII): “porque me parece que, cual más, cual menos, todos ellos son una mesma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro.”

Estas obras constituyen en realidad, no una “misma cosa”, sino un conjunto muy heterogéneo, lo que ha llevado a los estudiosos de nuestros días a una difícil labor para tratar de establecer un corpus de los textos que caben bajo el epígrafe de “libros de caballerías”¹.

¹ Los críticos han recurrido tanto al término “novela” cuanto a “libro” (distinción que ya hacía Riquer); Bognolo (2001), sin embargo, adopta el primero, refiriéndose con el término “novelas de caballerías” a la materia artúrica medieval, la narrativa caballeresca breve y los libros de caballerías castellanos del siglo XVI, señalando sin embargo que “el mismo término «novela» en este caso puede ser objeto de discusión, habiendo entre los críticos quien discriminó entre «novela» y «libro» de caballerías, quien introdujo en las letras hispánicas la distinción básica de las literaturas anglosajonas entre «novela» y «romance», y quien opina que, siendo «novela» un término moderno, es mejor referirse al género con los nombres de la época, como «libro», «historia», «crónica»,

Uno de los primeros intentos de clasificación fue el de Gayangos (1874), que distinguió, según el contenido de las obras, tres grandes ciclos: el bretón, el carolingio, el greco-asiático. Mientras los primeros son exclusivamente de origen francés (los hechos de rey Arturo y los de Carlomagno respectivamente), la producción castellana pertenece al último², que comprende los grandes ciclos del *Amadís* y del *Palmerín*, cuyas aventuras están ambientadas principalmente en una geografía oriental. En este ciclo greco-asiático caben todas las continuaciones amadisianas y los libros de Feliciano de Silva.

En su fundamental bibliografía, Eisenberg (1979) estableció otros criterios para la concreción del género: 1) un límite cronológico (1508-1602), 2) la exclusión de las traducciones, 3) la omisión de los textos artúricos. Los mismos que han sido adoptados en la siguiente bibliografía de Eisenberg y Marín Pina (2000), por lo que quedan fuera de la limitación del corpus los textos no escritos originariamente en castellano, textos medievales como el *Zifar* (1512) y las traducciones.

A esta clasificación se acerca Guijarro Ceballos, que adscribe a la nómina exclusivamente los textos de autores castellanos, excluyendo de su propuesta obras traducidas al castellano como *Tirante el Blanco* (Valladolid, 1511), el *Arderique* (1517), el *Palmerín de Inglaterra* (Toledo, 1547 y 1548), el *Espejo de caballerías* (Libro primero y Segundo, Toledo, 1525 y 1527), el *Baladro del Sabio Merlín* (1498), la *Demanda del Santo Grial* (1515), las narraciones caballerescas breves y las escritas en verso³.

«historia fingida» (215). La denominación ha sido objeto de debate desde Eisenberg (1975) que criticaba el uso de términos como “romance” y “novela” y denunciaba el uso del “barbarismo” “libros de caballería”. Green (1977: 353), por otro lado, distinguía el “libro de caballerías” que tendría como modelo el *Amadís de Gaula*, y la “novela caballerescas”, que seguiría el paradigma de *Tirant lo Blanch*. La designación “libros de caballerías” es actualmente la más utilizada, siendo además la expresión “más común durante el siglo XVI para nombrar este género narrativo (y editorial) más importante de la época” (Lucía Megías, 2004-2005: 215).

² Incluyendo también otras “modificaciones” del género: las obras en prosa y en verso, los libros de caballerías a lo divino y los que fueron traducidos o imitados del italiano (Gayangos, 1874: vi).

³ Véase Guijarro Ceballos (2007: 57-62).

La compleja tarea de delimitar el género ha llevado a la formulación de propuestas alternativas. Al lado de la propuesta de Eisenberg y Marín Pina, Lucía Megías y Sales Dasí, teniendo en cuenta el marco de recepción del género caballeresco, han establecido un corpus a partir del concepto de género editorial, surgido de la necesidad de situar el libro de caballerías entre un género literario y uno editorial, ya subrayada por Infantes (1989: 467), siendo

varias y múltiples las interferencias que se producen entre el impulso creativo y el balance específico que reciben –desprevenidamente– los lectores. Una de estas interferencias, motivo a menudo del ser explícito de la propia literatura es el soporte material en que se produce: el libro, y los circuitos comerciales que lo rodean y difunden.

De esta manera, el corpus se constituiría a través de un doble criterio: por las características narrativas, literarias o internas⁴ y la estructura externa del objeto libro, que se presenta con determinados componentes que lo identifican, fácilmente

⁴ Ha habido varios intentos para definir las características (literarias) del género. Rey Hazas (1982: 75) individuó 16 rasgos fundamentales, algunos de los cuales ya han perdido vigencia: 1) se trata de novelas de larga extensión, 2) concepción estructural abierta, 3) estructura cíclica, 4) la acción prevé una serie de pruebas inarticuladas, 5) repetición de esquemas narrativos, 6) que implican cansancio en el lector, 7) la acción es fundamentalmente externa, 8) los enemigos son jayanes, monstruos, enanos, encantadores, etc., 9) los propósitos son la liberación de damas desamparadas, castigar a caballeros malignos, mantener la lealtad tanto política cuanto amorosa, 10) en el amor domina la fidelidad, 11) el matrimonio secreto es un motivo central en la construcción de la obra, 12) el marco geográfico es exótico o fantástico, 13) el marco temporal suele ser muy lejano, 14) no hay preocupación de realismo, 15) como predominan la fantasía, la magia y la maravilla, no hay descripciones de paisajes, objetos o vestidos, sino de lugares y objetos fantásticos, 16) no hay evolución cronológica ni psicológica del héroe. Por otra parte, Guijarro (2007:54) ofrece su propuesta de caracterización del género en 12 puntos básicos: a) se trata de textos en prosa de ficción idealista, b) desde el *Amadís de Gaula* hasta el siglo XVII, c) escritos en castellano por autores españoles, d) los protagonistas son caballeros andantes, e) que protagonizan hechos de amor y de armas, f) y entorno a ellos se construye el relato, g) de grandes dimensiones narrativas, h) que presenta rasgos reiterados que proceden de la literatura caballeresca medieval, i) los esquemas básicos son fácilmente reiterables, j) se presenta un mundo maravilloso ficticio y maniqueo, k) con amplia presencia de la magia, l) las aventuras se relacionan con principios trascendentes.

reconocidos por los lectores de la época: formato en folio, grabado de jinete en la portada, texto a dos columnas en letra gótica⁵.

La industria editorial hispánica de la época se alimentaba de estas ediciones, de ahí que surgieran estrategias relacionadas con el éxito de las obras y que se disfrazaran con el ropaje editorial de la caballería textos de otra naturaleza, para atraer al público potencial. El éxito del género, como dice Marín Pina (2011: 28), “va indisolublemente ligado a la imprenta y, gracias a ella, [los libros de caballerías] se convierten en uno de los mayores éxitos editoriales del XVI, en un género editorial muy rentable desde el punto de vista económico.”

Una ciudad en particular, Sevilla, y un impresor, Jacobo Cromberger⁶, van a jugar un papel determinante en la constitución del género editorial. Las prensas sevillanas de los Cromberger, a partir del éxito fulminante de la edición zaragozana del *Amadís de Gaula*, siguieron reeditando esta obra y otros textos estableciendo el modelo editorial de los libros de caballerías, o modelos similares luego utilizados en todos sus impresos⁷. Estos textos, aunque a veces muy lejanos del mundo ficcional de la caballería, se publicaron al amparo de unas marcas tipográficas de claros objetivos comerciales. Es el caso del mencionado *Zifar*, texto medieval escrito probablemente antes de 1300, que Jacobo Cromberger imprime en Sevilla como un libro de caballerías castellano, lo que justificaría desde este punto de vista su inclusión en el corpus. El mismo impresor reeditará tres veces con estas marcas el *Oliveros de Castilla* (a partir de 1507), una traducción o adaptación de la *Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe* escrita en la corte de Borgoña por Philippe Camus entre 1430 y 1460, a instancias de Jean de Croÿ, I conde de Chimay, un caso

⁵ Sobre la cuestión de la delimitación del corpus y el género editorial véase Lucía Megías (2000, 2001a, 2002a, 2002b, 2004, 2004-2005 2008); Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 43).

⁶ La familia de este se instaló en Sevilla en la última década del siglo XV, haciéndose cargo de la imprenta después del fallecimiento de su maestro, Meinardo Ungut. De este taller salieron obras destacadas como el diccionario español-latín de Nebrija y las *Coplas de Mingo Revulgo*, para nombrar algunas. La imprenta tuvo relaciones comerciales con el Nuevo Mundo, que llevaron Juan Cromberger, hijo de Jacobo, a establecer una sucursal en la Nueva España. Véase Griffin (1991).

⁷ Recordamos que este impresor reeditó casi por completo el ciclo amadisiano, excepto el libro IV de Páez de Ribera, el *Silves de la Selva* de Pedro de Luján y el segundo libro de la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva.

particular de libro de caballerías: se trata de un libro de caballerías compuesto solo por 34 folios, que tuvo una complicada historia textual y varias reimpressiones a lo largo del siglo con las mismas características⁸.

Bajo la misma perspectiva hay que considerar otras obras que se presentan con las características externas del género editorial caballeresco, las traducciones al castellano o “compañeros extranjeros”: los dos libros iniciales del *Renaldos de Montalbán* (Valencia, anterior a 1511), reelaboración de Luis Domínguez, que pertenece al grupo de libros de caballerías que se basan en poemas italianos (*L'innamoramento di Carlo Magno*, 1481), como la *La Trapesonda* (Valencia, 1513), tercer libro de este ciclo, que deriva de de *la Trabisonda hystoriata* (1483) de Francesco Tromba, y el *Baldo* (Sevilla, 1542), cuarto libro⁹, adaptación en prosa del poema macarrónico *Baldus* (1521) de Folengo. Se trata de un libro cuyo autor (anónimo) lleva a cabo un esfuerzo para renovar la ficción caballeresca y realizar un proyecto innovador; el original italiano presenta un marcado carácter lúdico frente a la obra del trasladador, que elimina los episodios de tono burlesco o algunas astucias escatológicas de Cíngar e incluye didácticas¹⁰; sin embargo, este rasgo no se pierde completamente. Cabe destacar que en el *Baldo* y en el *Renaldos* encontramos interesantes antecedentes (aunque el primero se publica en el 1542) en cuanto a disfraces y equívocos causados por semejantes que aparecen en la ficción, como veremos, modelos que Silva pudo tener presente a la hora de introducir estos motivos en sus relatos dándole más amplia cabida.

Forman parte de esta serie de reelaboraciones de fuentes italianas otras dos obras: una, constituida por los dos libros del *Morgante* (Valencia, 1533 y 1535), traducción de Jerónimo Aunés del *Morgante* italiano de Pulci; el autor renuncia al verso en su adaptación y también aquí los episodios burlescos y la comicidad son sometidos a moderación. Otra obra de este tipo es el *Guarino Mezquino* (1512), que

⁸ Véase Lucía Megías (2000: 39).

⁹ Este libro cierra el ciclo narrativo del *Renaldos de Montalbán*, y se divide a su vez en tres libros, pero solo el primero reelabora el modelo italiano; destaca el influjo de la *Eneida* virgiliana, cuyo texto el autor utiliza con fines de ennoblecer la ficción caballeresca con el argumento clásico al lado del cual el autor elabora episodios de propia invención (Gernert, 2002).

¹⁰ Véase Gernert (2002).

presenta diferencias con el *Amadís* de Montalvo, ya que tiende a representar una caballería espiritual, símilmente a las *Sergas*¹¹. Publicada por Cromberger, es una traducción de la homónima obra italiana de Andrea de Barberino del primer tercio del siglo XV, *Il Guerrin Meschino*; las ediciones de esta obra aparecieron todas en Sevilla.

Completa esta serie el *Espejo de caballerías* (1525), reelaboración de Pedro López de Santa Catalina del *Orlando Innamorato* (1483-1495) de Matteo Boiardo, pero que incorpora también las influencias del *Amadís* y de las *Sergas* de Montalvo¹². Igualmente quedarían integrados en el corpus de las narraciones caballerescas, según el criterio mencionado, el *Tristán de Leonís* (Burgos, 1501), y el mencionado *Palmerín de Inglaterra* de Francisco de Moraes, por otra parte citado en el escrutinio quijotesco.

Otro caso es el de la *Crónica popular y particular del Cid* (Medina de Campo, 1552, Alcalá de Henares, 1562): ambas aprovecharon el éxito de los libros de caballerías al presentarse con una forma que las acercaba al modelo editorial de este género.

La reelaboración de la estructura externa que identificaba el género caballeresco derivaba de los intereses empresariales de los talleres y respondía, fundamentalmente, a la finalidad de llamar la atención del comprador e incrementar las ventas, siguiendo la estrategia ideada por Cromberger, y a la necesidad de satisfacer la alta demanda de los lectores interesados en este tipo de textos. En la década de 1520 se multiplicará el número de ediciones de libros de caballerías, sumándose, al lado de los textos publicados según un modelo editorial, la publicación de las obras castellanas originales.

Así, según la propuesta de Lucía Megías y Sales Dasí, el corpus de los libros de caballerías quedaría constituido por 82 textos, con más de trescientas reediciones desde finales del siglo XV hasta los principios del XVII. En ellos se observa la

¹¹ Véase Baranda (2004); la estudiosa ha dedicado muchos artículos a esta obra, además de su tesis doctoral.

¹² Además que basarse en otras dos continuaciones de la obra italiana. Para la recepción de estos textos de procedencia italiana en España, y en particular sobre el *Espejo de caballerías*, véase Gómez-Montero (1992).

adaptación de la ideología monárquica a un producto editorial donde el papel del receptor “resulta esencial para fijar algunas de sus características narratológicas y estructurales” (Lucía Megías y Sales Dasí, 2008: 67).

Teniendo en cuenta las transformaciones que tuvo el género a lo largo de casi dos siglos, Sales Dasí y Lucía Megías han establecido una subdivisión de las obras del género en tres paradigmas: 1. El idealista; 2. El de entretenimiento; 3. El quijotesco.

1. En la primera denominación encontramos las obras que cultivan del paradigma del *Amadís de Gaula* derivan los siguientes materiales: la organización de la obra alrededor de los dos ejes las aventuras bélicas y amorosas (sujeto); la estructura folklórica (forma); el didacticismo y la defensa de una ideología el poder (finalidad). A este paradigma pertenecen, por ejemplo, los palmerines.

En respuesta a este paradigma inicial, que se mantiene por todo el siglo, se distingue otra formulación, la de los textos “realistas” que se escriben en las primeras décadas del 1550, que prestan mayor atención a la verosimilitud y a la finalidad didáctica; entre otras obras, pertenecen a este grupo algunas continuaciones amadisianas, el *Florisando* (1510) de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* (1526) de Juan Díaz.

En el panorama trazado destaca la obra de Feliciano de Silva (cinco libros compuestos entre 1514 y 1551), autor cuya sabia introducción de nuevos temas revoluciona la escritura genérica. En esa novedad destaca la acentuación de los componentes burlescos, el empleo de disfraces y equívocos que procuran a sus narraciones variedad y divertimento asegurados. De esa manera sus libros amplían el campo de la experimentación y anticipan la propuesta del modelo de entretenimiento que triunfará en la segunda mitad del siglo XVI.

2. Inaugura el segundo paradigma el *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra; la hipérbole, el erotismo y la maravilla son sus elementos caracterizadores, y sobre todo el humor, ya elemento característico de la propuesta narrativa de Feliciano de Silva. La finalidad de estas narraciones es la de entretener antes que enseñar, sin renunciar totalmente a este segundo propósito.

3. El tercer paradigma nos sitúa ya en el texto cervantino, conyugación de todas estas tendencias: idealismo, realismo y entretenimiento:

La propuesta cervantina [...] retoma aspectos de técnicas narrativas y de contenido de los dos anteriores, creando, a un tiempo, un libro de caballerías tópico y un libro de caballerías original, una obra que supo sacarle los mejores frutos a un género alejándose de los textos caballerescos que se escriben y difunden a finales del siglo XVI.

(Lucía Megías y Sales Dasí, 2008: 84)

Los libros que aún se leían a principio del siglo XVII habían dejado atrás el “idealismo” y el “realismo” (Lucía Megías, 2002a: 20); la misión esencial de esta literatura había potenciado la diversión y el entretenimiento del público, y sus autores habían relegado a un segundo plano los enfoques iniciales.

1.2. La trayectoria de los libros de caballerías

Los libros de caballerías vivieron una larga trayectoria a partir de su constitución como género bajo el reinado de los Reyes Católicos. Fueron la principal lectura de evasión de una época en la que la recepción de estas obras se vincula a la expansión política y territorial que experimentó la monarquía hispánica, factor que contribuyó al éxito del género por el atractivo que les conferían las hazañas militares. Esta producción literaria sirvió para reflejar el espíritu colectivo que animaba la conquista de los territorios de los infieles y para validar, a la vez, la política de la corona. Como explica Gómez Redondo (2012: 1673):

La reconstrucción de la materia caballerescas a lo largo del reinado de los Católicos aparece ligada al doble proceso de afianzamiento de la identidad nacional y de consolidación de los valores morales y religiosos que Fernando e Isabel impulsan para sostener su autoridad y proyectarla en el nuevo espacio, geográfico y político, conquistado.

Los libros de caballerías constituían un espejo para la nobleza de la época y ofrecían un modelo de conducta ejemplar a través de las empresas heroicas del

caballero, que se erige como defensor de un modelo de sociedad y encarna unos valores que apoyan el poder imperial. Su difusión coincidió con un período de transición en el que la nobleza de guerrera se convierte en palaciega y urbana y encuentra reflejados en esta literatura los ideales cortesanos. Expresión nostálgica de un mundo nobiliario arcaico, como dice Roubaud (2004: CXV), el género “preserva en pleno Renacimiento los recuerdos de un modo de vivir y jerarquías sociales desaparecidas, encerrando esos recuerdos en un molde narrativo heredado de la Edad Media”.

La eclosión de esta literatura se produjo en el último decenio del reinado de Fernando de Castilla, época marcada por una combinación de operaciones tendentes a apagar, por un lado, los focos de rebeldía nobiliaria, y, por otro, a culminar en diversas direcciones la política expansiva¹³.

La literatura caballerescas sirvió, al menos al comienzo, como medio de propaganda, sin embargo, más tarde, surtiendo de diversos y variados argumentos, cumplió principalmente con la finalidad de entretener a sus destinatarios y pudo llegar a un público mucho más amplio.

Cabe agregar que, en virtud de los textos conservados, el desarrollo de la materia caballerescas se ajusta a tres líneas principales (Gómez Redondo, 2012: 1677-78): 1. La difusión previa de las “historias caballerescas”, textos breves, que se leen rápidamente, y combinan motivos bélicos, folclóricos y maravillosos; 2. Las “crónicas caballerescas”, que rescatan la memoria de los principales héroes épicos para construir una suerte de registro historiográfico; 3. Los “libros de caballerías”, denominación con la que se designan las obras impresas después del *Amadís de Gaula*, con las características editoriales que hemos señalado.

La publicación del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (Jorge Coci, Zaragoza, 1508, primera edición conservada), resultado de una refundición llevada a cabo por este autor medinés de una obra caballerescas más antigua, y que

¹³ La africana, con la toma de Orán (1509); la italiana, con la derrota de Rávena (1512) y el triunfo de Vicenza (1513); la peninsular, con la ocupación de Navarra (1512) y su incorporación al reino de Castilla en 1515. Véase Gómez Redondo (2012: 37).

pudo llegar a publicarse antes de esta fecha (ya en 1496)¹⁴, marca el comienzo de este género literario, y establece su paradigma propio. La obra supone una transición entre la materia caballerescas medieval (artúrica) y el género de los libros de caballerías y su desarrollo en el Siglo de Oro.

Montalvo creó un nuevo género, el de la “historia fingida”: un género que conjuga la apariencia de “historia”, la más digna de las narraciones, que recoge las aventuras de personajes de la ficción, enriquecido y enmendado con “ejemplos y doctrinas” (es la máxima del “enseñar deleitando”), de modo que cualquier lector, desde el joven hasta el anciano, puede encontrar en la obra lo que corresponde a sus intereses:

en los cuales cinco libros como quiera que hasta aquí más por patrañas que por crónicas eran tenidos, son con las tales enmiendas acompañados de tales enxemplos y doctrinas, que con justa causa se podrán comparar a los livianos y febles saleros de corcho, que con tiras de oro y de plata son encarcelados y guarnescidos, porque assí los cavalleros mancebos como los más ancianos hallen en ellos lo que a cada uno conviene.

(AG, *Prólogo*, 225)

Protagonista de este relato es el caballero andante, modelo de fidelidad amorosa, prototipo de heroísmo y *mesura* cortesana. Es el héroe cristiano que se erige en defensa de la fe católica, de acuerdo con el espíritu de cruzada que animaba la época de los Reyes Católicos. A los primeros cuatro libros siguió el quinto del mismo autor, *Las sergas de Esplandián* (1510), libro en el que prevalece la función moralizante y, sobre la hazaña individual del caballero, la empresa colectiva de cruzada contra el infiel como servicio a Dios, “correlato preciso del ambiente mesiánico que se respira en la sociedad de los Reyes Católicos” (Sales Dasí, 1996: 140); el tema amoroso, por otra parte, pierde terreno ante lo bélico¹⁵. Esplandián, que encarna el paradigma del caballero cristiano, se replantea su misión, aspirando

¹⁴ En este trabajo nos referiremos obviamente a esta obra por la edición de Cacho Bleuca (1987) y citaremos la obra como AG.

¹⁵ Véase Cacho Bleuca (1986a; 2002b).

a conseguir la salvación eterna por medio de las armas. Sus acciones se orientan hacia la derrota de un enemigo común (para la cristianidad) y concreto: el pagano.

A partir de la propuesta narrativa e ideológica de Montalvo toma pie una verdadera moda literaria y el género de los libros de caballerías evoluciona a lo largo de la centuria entre propuestas que se mantienen más fieles y otras que se desvían de este modelo, transformando las líneas argumentales, inicialmente ajustadas a un esquema ideológico, para acomodarlas a las nuevas circunstancias de la primera mitad del siglo XVI. Los autores elaboraron variantes o motivos novedosos a la hora de escribir sus relatos, variación de la que dependió el éxito del género. Feliciano de Silva fue uno de los escritores más eficaces en ajustar sus narraciones a las exigencias del público lector. A lo largo de su trayectoria, los libros de caballerías se mueven entre tradición e innovación, manteniendo una estructura de base sobre la cual la materia se diversifica a la vez que se adapta a los gustos contemporáneos.

La publicación de los cuatro libros del *Amadís de Gaula* refundido por Montalvo da inicio a un ciclo caballeresco que cuenta más de una decena de títulos, y al género de los libros de caballerías con los libros independientes que conforman el corpus. Es en este momento cuando se publican las obras más populares del género. Se trata en buena parte de una literatura “cíclica”, es decir de un género que se compone a través de una labor de continuación y recreación. Casi la mitad de los libros que componen el corpus se organizan en ciclos, hasta tal punto que el auge del género se debe en buena medida por esta creación de continuaciones, recordando que el que más ediciones tuvo a lo largo del siglo es el amadisiano¹⁶.

La disposición cíclica era ya típica de los *romans* artúricos: las aventuras de los caballeros de la Tabla Redonda se organizaron en ciclos narrativos, siendo el más importante de ellos el *Lancelot en prosa*: “Tal vez, a causa de la difusión de estos materiales foráneos en la Península, el mismo Montalvo parece querer revitalizar el modelo bretón haciendo corresponder la sucesión Amadís-Esplandián con aquélla de Lanzarote-Galaz” (Sales Dasí, 1996: 133). Este modelo de desarrollo en ciclos fue adoptado, además de los libros de caballerías, en otros géneros,

¹⁶ Como señala Sales Dasí (2006b: xvii), “viene a representar casi la tercera parte del total de las ediciones y reimpressiones de los textos que integran el corpus del género caballeresco.”

pensamos en el *Lazarillo de Tormes* y en la *Celestina*, continuada entre otros por el mismo Silva, hasta llegar a la parte final del *Quijote* (1605), en la que se anuncia su continuación, lo mismo que ocurre en el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán¹⁷.

En la España primera mitad del siglo XVI se publican las primeras ediciones de obras que luego tendrían varias continuaciones, al lado de los títulos sueltos. La estrategia narrativa que permitía a los autores enlazar una trama con otra era el final abierto, con lo cual un continuador de la serie (que fuera el mismo autor u otro) podía retomar la narración a partir de una aventura dejada en suspenso:

La tendencia de los escritores caballerescos a los finales abiertos favoreció en gran medida la publicación posterior de nuevas continuaciones, de modo que muchos relatos se fueron integrando en ciclo novelescos más o menos extensos.

(Lucía Megías y Sales Dasí, 2008: 163)

Por otra parte, hay que considerar que los autores se respaldaban en unos argumentos cuya repetición podía encontrar los gustos del público lector, tratándose de mecanismos narrativos y motivos codificados, que al mismo tiempo apoyaban y conferían autoridad a la nueva narración. Esta tarea de imitación pone de manifiesto el éxito de estos libros y como los mismos autores fueron ávidos lectores que decidían emplearse en la prolongación de estas historias.

Para comprender este contexto literario, en el que ciertamente destaca por éxito la obra de Silva, nos limitaremos a enumerar los títulos de libros de caballerías que tuvieron continuaciones en la misma época: hemos citado ya el *Palmerín de Olivia* (1511, Salamanca, Juan de Porras), que forma el ciclo palmeriniano que consta de tres títulos, por un total de 25 ediciones (suman 24 solo el *Palmerín* y el *Primaleón*)¹⁸.

¹⁷ Véase el reciente libro de Trápaga (2017), que trata también los *sequels* del ciclo amadisiano (cap. II), aunque no considera por entero la obra de Silva.

¹⁸ Citamos los datos por Lucía Megías y Sales Dasí (2008); véase el “Apéndice”.

El de los palmerines es uno de los ciclos más exitosos junto a el *Espejo de príncipes y caballeros (Caballero del Febo)*, que comienza con la primera parte escrita por Diego Ortúñez de Calahorra (1555, Zaragoza, Esteban de Nájera)¹⁹ y se reparte en tres entregas: la segunda de Pedro de la Sierra Infanzón, y la tercera las partes tercera y cuarta escritas por Marcos Martínez, la primera de las cuales, publicada por primera vez en Alcalá de Henares en 1587, tendrá una reimpresión en el siglo XVII (1623, Zaragoza, Pedro Cabarte); estas entregas suman 16 ediciones. En este ciclo²⁰ se cuentan las aventuras del linaje de Trebacio (cuatro generaciones), emperador de Grecia, a partir del nacimiento de sus hijos mellizos, Rosicler y el Caballero del Febo. La serie se sitúa cerca del período de “decadencia” del género y presenta una transformación gradual del paradigma amadisiano, que se da por medio de la introducción de innovaciones que responden a los nuevos tiempos y gustos de los lectores. Como indica el mismo título, la obra de Ortúñez de Calahorra tiene rasgos de didactismo, proporciona patrones ideales de conducta y lecciones morales que sirvan de “espejo”²¹ para el lector que se mire en las acciones de los personajes. En las partes segunda y tercera ya se dejan al margen las hazañas caballerescas de los héroes para dar lugar a motivos funestos, mágicos, maravillosos y pastoriles, estos últimos ya caracterizadores de los relatos de Silva, sumándolos a la intención didáctica, a elementos humorísticos (que ya acercan la obra a la creación cervantina) y a la intercalación de composiciones líricas.

Se cuentan 14 para el *Lepolemo* o el *Caballero de la Cruz* (1521 Valencia, Juan Jofre) de Alonso de Salazar y el segundo título de la serie, el *Leandro el Bel*, de Pedro de Luján. Ha subrayado Bognolo (1995; 2002; 2008) algunos de los aspectos originales del primer título, por ejemplo, en cuanto a la ambientación (el norte de África), el desarrollo del tema del cautiverio (“feliz”), la atención por las descripciones de los comportamientos de los personajes y el elemento cómico:

¹⁹ Esta primera parte consta de tres libros que solas suman 6 ediciones.

²⁰ Sobre el ciclo de *Espejos de príncipes y caballeros* véase Campos García Rojas (2002).

²¹ El título se enmarca en la tradición medieval de los manuales de comportamiento ético y político dirigidos a futuros gobernantes, que solían incorporar la designación de “espejo” o *speculum* en el título. Como ha dicho a tal propósito Cacho Blecua (1987: 51), “los «libros de caballerías» y los «espejos de príncipes» son géneros que se relacionan”.

Lepolemo, instruido por un nigromante, utiliza la magia para crear efectos espectaculares y diversión en el relato. A diferencia del más prosaico *Lepolemo*, su continuación se presenta como un libro de entretenimiento: el *Leandro el Bel* ha estado en el centro de un debate, a partir de los estudios de Thomas, para establecer la procedencia castellana o italiana de la obra²²; hoy parece predominar la idea, según ha demostrado Bognolo, de que el español es el texto original.

El ciclo de los clarianes²³, que fue muy popular en la época, empieza con el *Clarián de Landanís* (1518, Toledo, Juan de Villaquirán) de Gabriel Velázquez del Castillo y se compone de cinco títulos: la segunda parte es del maestre Álvaro de Castro, médico judeoconverso y humanista, y los tres títulos restantes se deben a un mismo autor, Jerónimo López, escudero hidalgo del rey de Portugal don Juan II, destinatario de sus obras. Las 12 ediciones aparecen todas en casi los mismos años y exclusivamente en la primera mitad del siglo: de 1518 es también el Libro III de Jerónimo López, publicado con el título de *Floramante de Colonia*, que se convierte en segundo por ignorar la continuación anterior de Castro; a este siguen una tercera parte en 1524 (que concede protagonismo a un nuevo caballero, Deocliano) y la Parte IV, el *Lidamán de Ganail*, que sale en 1528. En el *Clarián* se narran la vida y las aventuras de Clarián de Landanís y sus amores con la princesa Gradamisa. La segunda parte guarda más similitud con las obras “realistas”, mientras es en el *Floramante* donde se aprecia la influencia de Feliciano de Silva.

Otro ciclo de éxito, con 10 ediciones, es el del *Espejo de caballerías*, citado en el famoso escrutinio en el *Don Quijote*, repartido en tres entregas: la primera traducida, o mejor dicho adaptada, por Pedro López de Santa Catalina (1525, Toledo, Gaspar de Ávila), a quien se debe también la segunda; la tercera parte aparece en 1547 en la misma ciudad con un título individualizado, *Roselao de Grecia*²⁴, traducción de Pedro de Reinoso; recordamos que del mismo taller salió,

²² Thomas postulaba que esta obra castellana fuera una traducción de la versión italiana de Pietro Lauro (Venezia, Michele Tramezino, 1560).

²³ Sobre el ciclo de los clarianes véase Guijarro Ceballos (2002a).

²⁴ Este libro fue reeditado en dos ciudades muy relevantes, lo que indica el éxito en su lectura y divulgación: en Sevilla en 1550 por Jácome Cromberger, y en 1558 en Medina de Campo por las prensas de Francisco del Canto, a costa de Juan Boyer (Duce, 2008a: 7).

entre otros libros, el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva. Estos libros se publican en la primera mitad del siglo, si se exceptúa la edición de 1586 de Medina de Campo (por Francisco del Canto) que reúne la serie. Estas obras pertenecen al ciclo carolingio o *matière de France*, y como hemos señalado se trata de traducciones de obras italianas, mientras la tercera es original española: Reinosa utiliza el cañamazo temático de las obras anteriores para crear una obra de cuño singular, ambientada en tiempos de Carlo Magno, con un gran número de componentes reconocibles que forman parte del paradigma amadisiano. De hecho las series de los amadises, palmerines y clarianes son los puntos de referencia narrativos de la obra, que se acomoda temporalmente entre los belianises y los *Floriseles* de Silva (Duce, 2008a: 10).

Se cuentan 9 ediciones en la segunda mitad del siglo XVI (entre 1545 y 1587) por el ciclo de los belianises, entre los más populares de todo el género, que comprende dos entregas por un total de cuatro libros, que se deben todos a un mismo autor, el culto licenciado burgalés Jerónimo Fernández: las primeras dos partes del *Belianís de Grecia* (1545, Sevilla) fueron las más exitosas, mientras las dos siguientes (1579, Burgos, Pedro de Santillana) se editaron después de la muerte del escritor²⁵; se conserva manuscrita la quinta parte escrita por Pedro Guiral de Verrio, que sigue con los hechos de Belflorán, hijo del héroe principal.

Podemos mencionar, al lado de estos datos, las seis ediciones del *Tristán de Leonís* (1501, Valladolid, Juan de Burgos), obra artúrica, primer libro de la serie, que se compone de otro libro, el *Tristán el Joven* (1534), publicado una sola vez en Sevilla, por Domenico de Robertis. Este último libro recoge los materiales de su antecedente, agregando nuevos capítulos y presentando una historia que difiere sustancialmente de la del *Tristán de Leonís*, en cuanto a la ideología, contraria a los amores adúlteros; a su estilo, ya renacentista con preeminencia de la forma dialogada; y la presencia, aunque imita al *Amadís* y al *Palmerín*, de notas de

²⁵ Roubaud (1999: 52) define esta obra y los clarianes novelas caballerescas “nuevas”, por ser, frente a las que se compusieron a partir de la década de los ’20, “una inspiración renacentista y cortesana.”

realismo²⁶ y de una parodia del mundo artúrico; además, parte de la obra se centra en las nuevas aventuras de los hijos homónimos de los primeros protagonistas²⁷.

Los ciclos restantes no alcanzan tal número de ediciones, por ejemplo, el *Florambel de Lucea* (1532, Valladolid, Nicolas Tierri) de Francisco de Enciso Zárate, dividido en tres tomos, solo cuenta con 4; el primer tomo se divide en tres libros; el segundo, que comprende los libros cuarto y quinto, salió también del taller vallisoletano; el tercero, del mismo autor, se conserva manuscrito. Las primeras dos partes (1532) están plagadas de acontecimientos maravillosos, mágicos, eróticos”, empezando a dar vida a esa veta humorística que a distancia de pocos años Silva potenciaría en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*. También los *Florambeles* “se insertan en la época de la experimentación narrativa” de los libros de caballerías, como el sub-ciclo de los *Floriseles* de Silva y el *Amadís de Grecia* (Aguilar Perdomo, 2005a: 217). En particular, la *Segunda Parte* se delinea como un preludeo del modelo de entretenimiento que triunfará a mediados del siglo XVI. También aquí, entre los demás motivos, figura el recurso del disfraz: en la segunda parte del libro quinto, Florambel se viste de mujer para acercarse a su amada Graselinda.

El *Floriseo* (1516, Valencia, Diego de Gumiel) del bachiller Fernando Bernal, obra que se divide en dos libros, tuvo una sola edición, y así su continuación, el *Reimundo de Grecia* (1524, Salamanca, Alonso de Porrás y Lorenzo de Liondedei), del mismo autor²⁸. El *Floriseo*, como apunta Guijarro Ceballos (2002b), es un libro singular, que mezcla ficción cabaleresca y detalles realistas, acogiendo en sus páginas, muy tempranamente para un libro de caballerías, al lado de personajes de alto estamento, a figuras de baja extracción. Pero por otro aspecto nos interesa esta obra, de la cual volveremos a hablar, ya que aparecen los disfraces femeninos y varoniles de tres personajes (Primacia, Constancia y el enano Cardín), solo dos años después de la publicación del *Lisuarte de Grecia* de Silva, y anticipando de muchos

²⁶ “El *Tristán el Joven* no descuida mencionar las danzas por las calles, los disfraces, la música, el engalanamiento de la ciudad, la riqueza de los ropajes... para dar realismo a la descripción de las festividades” (Cuesta Torre, 1999: 8).

²⁷ Véase Cuesta Torre (1999; 2002).

²⁸ Sobre el *Floriseo* y su continuación véase Guijarro Ceballos (2002b).

años (casi quince) la aparición de los mismos motivos en la siguiente entrega de nuestro escritor.

Para concluir este recorrido, queremos destacar que las obras de mayor éxito fueron ciertamente las de Montalvo y de Silva; casi la mitad de la obra de este autor se reimprimirá en la segunda mitad del siglo (hay que considerar que la última entrega es de 1551), contrariamente a las demás series que ya no estarán presentes o cuya presencia será escasa, confirmando la preeminencia de la obra de Silva en la producción caballerescas hispana.

Después del periodo de afianzamiento del modelo (1505-1516)²⁹, en la trayectoria del género se distinguen dos etapas: una de auge y difusión y una etapa de decadencia.

El auge de los libros de caballerías coincide con los años del reinado de Carlos V en la primera mitad del siglo XVI (1517-1556), éxito al que pudo contribuir la afición misma del monarca a estos libros, y la posición de Valladolid en cuanto la capital del reino y centro privilegiado de edición de los libros del género.

Los libros de caballerías constituían un sector fundamental en la literatura en el siglo XVI: en estos primeros decenios, como hemos subrayado, los talleres de varias ciudades de España estaban ocupados en una frenética actividad editorial, gracias a la cual los libros se difundieron rápidamente, al menos hasta 1550, y alcanzaron gran popularidad.

El género conoce una época de decadencia editorial desde finales de la década de 1550 hasta los primeros años del siglo XVII; el inicio de este aparente declive coincide con la abdicación de Carlos V en su hijo Felipe II, que no compartía la afición del padre a los libros de caballerías, lo que podría coincidir, por otro lado, con las preferencias de la nobleza de ese tiempo (Alvar y Lucía Megías, 2000: 28); por otra parte, las consecuencias que trajo sobre la imprenta la Pragmática de 1558. A partir de este momento se escribieron pocas obras nuevas, pero hubo

²⁹ El modelo se consolida “en una doble vertiente: por un lado, la caballería artúrica profana, representada por el *Amadís de Gaula* (1508), cuyo testigo recogen con variaciones el *Palmerín de Olivia* (1511) y el *Primaleón* (1512), y por otro la caballería cristiana, encarnada en *Las sergas de Esplandián* (1510) y el *Florisando* (1510)” (Lucía Megías y Marín Pina, 2008: 301).

reimpresiones³⁰: las obras de Feliciano de Silva, por ejemplo, como el *Lisuarte de Grecia*, el *Amadís de Grecia* y el *Florisel de Niquea* (Partes I y II) fueron reimprimadas bajo el reinado de Felipe II. El descenso en el número de ediciones parece que no afectó al ciclo amadisiano, y es evidente que la obra de Silva seguía encontrando el favor del público.

Por otra parte, el descenso en la publicación pudo deberse a los ataques sufridos por los libros de caballerías ya desde 1520; sus detractores los tachaban de inverosimilitud, de inmoralidad y de estilo descuidado³¹. Moralistas y escritores eclesiásticos desaprobaron la inmoralidad y lascivia de estas narraciones, con lo cual se llegó a prohibir la exportación de estos libros incluso al Nuevo Mundo, aunque como resalta Leonard nunca se llevara a la práctica³².

Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 65) señalan que a esa mengua en la publicación de los libros contribuyó el precio elevado del producto, dada la extensión y el formato de los volúmenes. Por esta razón, para facilitar el acceso a los lectores, estos libros se compusieron en fascículos.

Las restricciones impuestas por Felipe II se suprimieron con la subida al trono de Felipe III en 1598. En 1602 se publicó un libro nuevo, el *Policisne de Boecia* de Juan de Silva y Toledo, título con que se suele hacer coincidir la fecha de extinción impresa del género. Pero no se debe olvidar que la escritura continúa³³, como atestiguaría el manuscrito de la *Quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, probablemente redactado en fecha

³⁰ Marín Pina (2008: 177) señala que hubo un período de repunte editorial entre 1575 y 1585.

³¹ Recoge las críticas en los círculos humanistas Sarmati (1996).

³² Las ordenanzas reales, que prohibían la importación o la lectura de estas obras, que en todo caso no provenían del soberano en persona, sino de su esposa y del entonces heredero Felipe II, fueron ineficaces. Sobre estas cuestiones véase Leonard (1979: 76-88).

³³ Atestiguan la vitalidad del género caballeresco, además, unos libros de caballerías manuscritos, que nunca se imprimieron, y que presentan unas mismas características internas y también imitan las características externas del género editorial, y que pueden contribuir a echar luz sobre los medios de difusión ya la evolución del género de los libros de caballerías desde la mitad del siglo XVI y los principios del XVII. Véase los estudios de Lucía Megías (1996; 1998), Trujillo (2011: 434), sin olvidar la difusión oral (Aguilar Perdomo, 2005b).

posterior a 1623, año que también coincide con la impresión de la *Tercera Parte* del libro. Existen además dos continuaciones manuscritas, otra *Quinta Parte* y una *Sexta Parte*, redactadas por el jurista Juan Cano López, que se pueden fechar entre 1637 y 1640³⁴.

La adicción de los lectores al género, sin embargo, perdura en las primeras décadas del siglo XVII³⁵. Pero ¿quiénes eran? El género caballeresco es uno de los más importantes en cuanto al número y la variedad de sus lectores. La lectura de estos libros traspasa fronteras geográficas y sociales, al ser leídos tanto en España y Europa cuanto en las colonias americanas, y por todos los estamentos: reyes como Carlos V, santos como Ignacio de Loyola, y hombres de letras como Fernando de Rojas y Diego Hurtado de Mendoza. Pero la lectura de los libros de caballerías, espejo del mundo nobiliario, se extendió también a las capas más modestas –un tipo de público, por lo tanto, más variado de lo que era constituido por los primeros destinatarios. Como ya señalaba Eisenberg (1982: 92), en el siglo XVI los libros de caballerías erano leídos en todas las capas sociales, desde las más altas hasta las más bajas, una realidad de recepción registrada hasta la época de Cervantes³⁶, con lo cual su inactividad se dio en una época en la que los libros de caballerías resultaban aún una lectura entretenida y se seguían leyendo³⁷.

³⁴ Véase Ramos Nogales (2016).

³⁵ Como ya apuntaban Chevalier (1976a,1976b) y Eisenberg (1982).

³⁶ “Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean” Y más adelante: “No quiero alargarme más en esto, pues dello se puede colegir que cualquiera parte que se lea de cualquiera historia de caballero andante ha de causar gusto y maravilla a cualquiera que la leyere” (DQ, I, L).

³⁷ El inventario de la librería de don Alonso Osorio y de la casa de Astorga (Cátedra, 2002) ha revelado que esta biblioteca es muy interesante en cuanto a la prosa de ficción, por ser “una de las que durante el siglo XVI tienen una mejor representación de la literatura caballeresca, lo que no es tan común, a pesar de lo que siempre se dice” (Cátedra, 2002: 217). El inventario incluye varios libros de caballerías y la serie casi completa de *Amadís*, libros que fueron expurgados o excluidos por Osorio mismo o alguien en su nombre entre 1575 y 1593 –siendo destruidos o regalados. Se trata de un verdadero “escrutinio”, esta vez no ficticio como el del *Quijote*: “la práctica de la

Cabe destacar la importancia del público femenino: las mujeres de la época eran muy aficionadas al género, independientemente de su extracción social. Como apunta Marín Pina (2011: 353), “hay constancia de que en el periodo de mayor difusión del género caballeresco las mujeres sabían leer y tenían el hábito de la lectura”. Entre los ejemplos más célebres, destacan la reina Isabel la Católica y la santa Teresa de Ávila.

Algunas de estas devotas lectoras llegaron a componer obras, como Beatriz Bernal de Valladolid, autora del *Cristalián de España* (1545), y puede haber sido también una mujer la que compuso el *Primaleón*, ya que la redacción se atribuye a una misteriosa “dueña de Augustobrica” (identificada con Catalina Arias, madre quizá de Francisco Vázquez). La atribución a una autora, como destaca Marín Pina (1996: 6) hubo de funcionar como

un extraordinario reclamo publicitario, interesante desde el punto de vista de la sociología de la recepción del texto, pues en su acuñación se refleja temprana e implícitamente la participación de la mujer en el desarrollo de la literatura caballerescas.

La importancia de este público queda reflejada en la importancia progresiva de la participación de personajes femeninos en estos relatos, como atestiguarían las narraciones de Silva, y muy especialmente las extensas partes dedicadas a la instrucción femenina en el segundo libro de la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* (1551)³⁸. Es frecuente que las dedicatorias de los libros de caballerías apunten a mujeres nobles; así, Silva declara haber adecuado el contenido de esta cuarta parte a la condición de su destinataria, la Reina Doña Maria, esposa de Maximiliano: “Va escripto en el estilo que me pareció que se devría para ser vista

exclusión, expurgo o eliminación de libros no solo tenía referentes inquisitoriales o institucionales, sino también personales y concretos en bibliotecas más o menos coetáneas de la de Alonso Quijano, como la de nuestro Alonso Osorio” (Cátedra, 2002: 218); a este respecto, Cátedra propone considerar este tipo de escrutinio también a la luz de los índices de libros prohibidos y de las opiniones de tratadistas como Antonio Possevino o Diego de Arce, que hubieron de influir en la necesidad de tratar duramente a la literatura caballerescas.

³⁸ Véase Martín Romero (2007).

de tan alta y sapientísima Princesa y juntamente mi edad me demandavan” (FdN, IV, I, fol. n. n.).

Cabe preguntarse, finalmente, cuál es el lugar que hoy ocupan los libros de caballerías, género que tanto éxito tuvo en el siglo XVI, en la historia de la literatura europea. Si bien el género ha sido bastante descuidado en los manuales de las literaturas nacionales, Bognolo (2017) sugiere que este género debe ser recontextualizado, reconociendo un valor no secundario a las obras producidas con anterioridad al siglo XVIII y antes de Cervantes.

Son al menos dos los estudios actuales que cumplen esta operación de recontextualización de los libros de caballerías en la historia de la literatura, como señala Bognolo: el de Thomas Pavel y el de Guido Mazzoni. Estas dos perspectivas son interesantes porque su visión de la historia de la literatura parte de la novela antigua, otorgando a los libros de caballerías, en concreto al *Amadís de Gaula*, una posición destacada en la evolución del género de la novela.

Pavel (2015) les asigna un papel esencial en la literatura que precede al *Don Quijote* de Cervantes. Una valoración de sus aportaciones a la literatura del siglo XVI le permite asegurar que el *Amadís de Gaula* es una piedra de toque en la trayectoria de la historia de la novela en su totalidad. Para Mazzoni (2011), el subgénero de los libros de caballerías domina en el umbral de 1550, en el que no solo alcanzó su máxima fortuna editorial, sino en el que la producción literaria española era particularmente fecunda y otorgaba al panorama europeo obras destacadas de la picaresca y de la novela pastoril, singularmente el *Lazarillo de Tormes* y la *Diana* de Montemayor. Como explica Bognolo, el estudioso considera que el *romance* caballeresco constituye la ficción por excelencia, al ser un género en el que priman los ejes del amor y de la aventura, experiencias ambas que conforman los ejes básicos de la trama novelesca moderna.

En esta labor de reconstrucción de un vacío que se ha creado en la concepción de lo que constituía una “novela” en el siglo XVI, estos estudios que otorgan a los libros de caballerías un lugar destacado en la historia de la literatura pueden contribuir al rescate de un corpus de obras olvidadas y echar luz sobre la evolución del género de la novela en España y Europa.

1.3. La difusión europea del ciclo de *Amadís*

Las obras de la saga amadisiana alcanzaron la fama también fuera de la península, dando lugar a nuevas continuaciones en toda Europa³⁹. Esta acogió las continuaciones italianas, cuya aportación a la difusión europea del ciclo amadisiano fue silenciosa y sin embargo relevante, como destaca Neri (*Repertorio*, 2013: 175). De hecho, Italia destaca por ser el centro de creación de las continuaciones de los amadises y de los palmerines, que triunfarán en Europa con las traducciones francesas; a partir de aquí, hacia la mitad del siglo XVI, empieza a ampliarse notablemente en corpus caballeresco constituido por los textos castellanos⁴⁰.

En Italia entre 1546 y 1569 fueron publicados por Michele Tramezzino los veintiún libros que conforman el ciclo italiano de *Amadís*, por un total de trece obras⁴¹. Las traducciones del ciclo de *Amadís de Gaula* salieron de la labor de Mambrino Roseo da Fabriano⁴², autor también de las “Aggiunte” o suplementos que se entrecruzan con las traducciones de las obras castellanas, expandiendo las aventuras ya conocidas y multiplicando los personajes a partir de un nuevo héroe,

³⁹ Un estudio pionero sobre la difusión de los libros de caballerías en Europa se debe a Thomas (1920), en particular el cap. VI. Proporciona un cuadro de esta difusión en los siglos XVI y XVII Neri (2008).

⁴⁰ En la Universidad de Verona ha surgido el “Progetto Mambrino”, dirigido por Anna Bognolo, que se dedica a la exploración de estas traducciones y continuaciones italianas y a echar luz sobre la red de relaciones y de ediciones que se dieron entre Italia y España.

⁴¹ Por razones de estrategia comercial, se presentaban todas como traducciones del castellano (*Repertorio*: 2013: 142). A la serie italiana faltan los libros octavo (el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz) y el segundo libro del *Rogel II* o *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* (Neri 2008: 566).

⁴² Figura cuyo perfil traza Bognolo (*Repertorio*, 2013: 25): “Romanziere, storico, poeta, compilatore e volgarizzatore, anche dal latino al francese, Mambrino Roseo da Fabriano fu autore di quasi tutte le traduzioni e di molte continuazioni dei più famosi cicli romanzeschi spagnoli di cavalleria, quello di *Amadís de Gaula*, di *Palmerín de Olivia* e di altri romanzi sciolti. I suoi libri furono tradotti in francese, in tedesco e in olandese. Fu inoltre il primo e principale traduttore delle più note miscellanee di Antonio de Guevara y Pedro Mexía. Per più di cinquant’anni, dal 1530 al 1581, scrisse e pubblicò libri di successo, la cui fortuna editoriale si protrasse ben oltre la sua morte.”

Sferamundi, y sus descendientes. Esta continuación se compone de seis libros, de la cual derivarán las traducciones francesas, y cuya impresión finalizará en 1565.

Un caso particular, como señala Neri (*Repertorio*, 2013: 159-160), es constituido por la *Aggiunta al Florisello* y la *Aggiunta al Rogello*, en las cuales se desarrolla una línea paralela e independiente de los libros españoles, indicando que Roseo rivalizaba con Silva, acabando por suplantar su última entrega, la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* (1551), con cuyos rasgos híbridos (pastoriles-teatrales) Roseo probablemente no se identificaba.

En Francia, Alemania y Países Bajos se tradujeron los originales españoles⁴³. En Francia no se tradujeron las versiones “heterodoxas” ni el último libro de Silva, pero se incorporaron traducciones de un suplemento al libro XII italiano y de las seis partes del *Sferamundi*, y de los libros alemanes 22-24⁴⁴. Nicolas de Herberay, señor des Essarts, traductor de los libros 1-8 (su traducción del *Lisuarte de Grecia* vio la luz en 1545)⁴⁵, fue también compositor de una continuación original, el *Flores de Grèce* (1552) (Neri, 2008: 569). En su traducción Herberay adapta al gusto cortesano francés el texto español, el italiano y el alemán, dando más acogida a los motivos eróticos y humorísticos, mientras suprime las partes moralizantes y didácticas. Fue el mismo rey Francisco I quien promovió la introducción de los amadises; este estuvo preso en la prisión madrileña después de la batalla de Pavia de 1525, donde pudo haber leído el *Amadís*, pidiendo con su vuelta a España la traducción a Herberay, a la cual seguirán catorce volúmenes impresos entre 1571 y

⁴³ Cabe recordar también una versión hebrea del primer libro del *Amadís*, realizada por Jacob de Algaba (fecha y lugar de edición desconocidos, aunque debió de imprimirse en Constantinopla en los talleres de Eleazar ben Gershom Soncino alrededor de 1540), cuya fuente podría ser anterior al texto de Montalvo (Neri, 2008: 584). A esta hay que sumar los romances sobre *Amadís* de origen sefardi, siendo esta una cultura muy “receptiva a los géneros literarios triunfantes a lo largo del siglo XVI” (Lucía Megías y Sales Dasí, 2008: 258).

⁴⁴ La numeración difiere de la del ciclo en castellano, véase Thomas (1920) y Vaganay (1906, 1928).

⁴⁵ El noveno libro fue traducido por Giles Boileau y Claude Colet (1551); el décimo y oncenno por Jacques Gohory (1552 y 1554); el duodécimo (1556) y el decimotercero (1571) por Guillaume Aubert, el decimocuarto por Antoine Tyron (1574). Citamos por Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 254, nota 268).

1574, hasta un total de 24 volúmenes; de estos, los tres últimos se imprimieron en 1615⁴⁶.

No hay que olvidar un manual cortesano que se difundió en toda Europa: el *Thresor des douze livres d'Amadis de Gaule* (París, Étienne Groulleau, 1559), reimpresso en 1606 (Lyon, Jean-Anthoine Hugeran) recogiendo toda la materia amadisiana bajo el título *Thresor des toutes les livres d'Amadis de Gaule*⁴⁷; en Inglaterra el *Thresor* será traducido, previamente a la edición inglesa del ciclo amadisiano, por Thomas Paynell con el título de *Treasurie of Amadis of France* y verá la luz en Londres en 1568, y se imprimió en Strasburgo traducido al alemán en 1597, llegando a ser, como en Francia, un verdadero manual de cortesía y punto de referencia por algunas obras narrativas alemanas del siglo XVII (Neri, 2008: 582, Lucía Megías y Sales Dasí, 2008: 258). El éxito del *Amadís* en Francia pervivió durante siglos, desde el siglo XVI hasta el XIX, adaptándose a los cambios culturales y literarios de las épocas, y sera leído, contrariamente a cuanto ocurre en el resto de Europa, al margen del éxito del *Quijote* (Lucía Megías y Sales Dasí, 2008: 256).

En cuanto a Alemania, el viaje a París del duque Cristoph von Württemberg despertó en este el interés por la serie francesa; entre 1569 y 1593 se tradujeron del francés todos los 21 libros, publicados por el editor Sigmund Feyerabend en Frankfurt, incorporando las traducciones procedentes de libros italianos⁴⁸ y tres libros que continúan la sexta parte del *Sferamundi* de Mambrino Roseo da Fabriano.

A Martín Nucio (Marten Nuyts) se debe la introducción de los amadises en Holanda y con mucha probabilidad la traducción de los dos primeros libros del castellano, mientras los demás derivan de la serie en francés, respetando su numeración (Neri, 2008: 578); estas traducciones datan de 1571 a 1624 y abarcan los 21 libros iniciales (Lucía Megías y Sales Dasí, 2008: 258).

En Portugal la única traducción de un libro que pertenece al ciclo de los amadises es un manuscrito (Biblioteca Universitaria de Coimbra, cod/123), con

⁴⁶ Véase Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 254-255).

⁴⁷ Véase Vaganay (1923).

⁴⁸ Una "Aggiunta" al cuarto libro de *Amadís* y el segundo libro de Splandiano; citamos todos los datos por Neri (2008: 574).

título *Crónica do Príncipe Agesilau e da Rainha Sidónia*, una traducción al portugués de la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva; todos los demás libros de Silva se publicaron en castellano a partir de la mitad de 1550 (Neri, 2008: 583).

En otros países, como Inglaterra, la serie amadisiana deriva de la francesa y respeta su numeración, incluyendo la traducción de la continuación “heterodoxa” de Herberay des Essarts. Aquí hubo con Charles Steward, conde de Lennox, un primer intento para traducir al inglés el *Amadís de Gaula*, pero la tarea, probablemente debido también a la joven edad del traductor, que tenía unos quince años, se quedó inacabada (Neri, 2008: 581-582), mientras la traducción de los primeros cuatro libros de Montalvo fue realizada por Anthony Munday muy tardíamente desde 1589 hasta 1619; las demás traducciones (libros 5º, 6º y 7º) vieron la luz en el siglo XVII (Lucía Megías y Sales Dasí, 2008: 258).

Las aventuras contadas en los libros de *Amadís* inspiraron otras obras de ficción de la época isabelina, como ha destacado O’Connor (1970), como el *Faerie Queene* de Edmund Spenser o la *Arcadia* de Philip Sydney. En esta última (libros I-III) se ha detectado la influencia de las tramas de los libros décimo y oncenos de Feliciano de Silva –pero claramente muchas otras, a partir de la *Etiópicas* de Eliodoro, cuyo modelo se entreteje con los hilos caballerescos–, a la que debió llegar por la traducción francesa de Jacques Gohory: el príncipe Pyrochles se disfraza de amazona con el nombre de Zelmane por amor de Philoclea, que ha sido exiliada en la Arcadia; por medio de esta transformación, Pyrochles podrá tener acceso a su amada –y, por su belleza, será cortejado por el duque Basilius.

1.4. Feliciano de Silva, un escritor de libros de caballerías

1.4.1. Noticias biográficas

Feliciano de Silva era autor muy conocido en su época por la fama que adquirió con sus continuaciones del *Amadís de Gaula* y de la *Celestina*. Según parece, su vida transcurrió casi completamente en la natal Ciudad Rodrigo, ubicada en la provincia de Salamanca y cerca de la frontera con Portugal. En la época, como indica Marín

Pina (1991a: 118), esta ciudad contaba con una próspera actividad comercial y una buena situación económica, era un ambiente especialmente “propicio para el florecimiento de los libros de caballerías” que pudieron avivar de algún modo la fantasía del autor, y las frecuentes disputas que tenían lugar entre sus bandos nobiliarios (Chaves, Pachecos, Águilas y Silvas) “mantuvieron vivo el mundo de las armas y de la caballería dentro de esta ciudad medieval en los albores del Renacimiento.”

Señala la misma estudiosa que el nombre de Francisco Vázquez, el posible autor de *Palmerín* (1511) y *Primaleón* (1512), corresponde a una persona que vivió en tierras mirobrigenses, la misma patria de Feliciano de Silva. Ciudad Rodrigo fue por lo tanto el marco de esta producción caballeresca fecunda, en la que hubieron de llegar muy pronto el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián* que Montalvo compuso en la cercana Medina del Campo. La redacción de los libros de caballerías de Silva y Vázquez pudo estar imbuida de ese ambiente local (Marín Pina, 1991a: 130).

Feliciano de Silva pertenecía a una familia ilustre; era, de hecho, descendiente de un linaje de regidores; su bisabuelo, Tristán de Silva, fue el primero en asentarse en la ciudad; sus sucesores, Hernando y Tristán de Silva, respectivamente abuelo y padre del autor, ostentaron el mismo cargo. Tristán de Silva prestó servicio en la corte de los Reyes Católicos, participando en la Conquista de Granada (Alonso Cortés, 1933: 383) y fue cronista oficial de los monarcas, labor de la que no quedan evidencias⁴⁹.

Las noticias sobre la vida del mirobrigense provienen en buena medida de varios documentos de cancillería y testamentos que atañen a la familia de los Silvas⁵⁰. Contamos con la fecha de fallecimiento del escritor, el 24 de junio de 1554

⁴⁹ Dato recogido en un catálogo bibliográfico de 1869: “cronista del emperador Carlos V, y acaso el mismo que, habiéndose hallado en la conquista de Granada, escribió una historia de ella.” Barreira y Leirado (1868: 370).

⁵⁰ Se han ocupado de aportar noticias sobre la vida de Silva Cotarelo Mori (1926), Buceta (1931), Alonso Cortés (1933), Cravens (1976), Fernández (1977), Marín Pina (1991a); pueden consultarse también las introducciones a las ediciones recientes de la obra del autor: Baranda (1988), Martín Lalanda (1999a), Sales Dasí (2002c), Pellegrino (2015).

(Alonso Cortés, 1933: 392), mientras para establecer su fecha de nacimiento, los estudiosos han avanzado varias propuestas. Cotarelo Mori (1926: 137) fue el primero en abordar la cuestión y sugerir que Feliciano de Silva debió de nacer “poco antes o después de 1492”, teniendo en cuenta que el año de nacimiento de su hermano Juan lo sigue o antecede⁵¹. Alonso Cortés (1933: 387) propone aproximadamente el 1480, basándose en el testamento de Tristán de Silva. Después de un intervalo de casi cincuenta años, Cravens avanza otra hipótesis, apoyándose, ante todo, en un testimonio literario, el prólogo del *Amadís de Grecia* (1530), en el que Feliciano de Silva reivindica su autoría sobre el libro anterior, el *Lisuarte de Grecia*, refiriéndose a que los leía, según dice, “en mi niñez”, y, en segundo lugar, en la fecha de nacimiento de su hermana Aldonza de Silva, llegando así a ajustar la fecha a 1491⁵².

La última opinión y la que se tiene por válida es la de Marín Pina (1991a: 119). La estudiosa acoge la tesis de un trabajo inédito de Sierro Malmuerca, quien se basa en un testimonio que prestó Aldonza de Silva y Guzmán, hija de Feliciano, durante un litigio con otra familia de Ciudad Rodrigo (los Águilas) para rebajar la fecha hasta la de 1486.

Está documentado que Feliciano de Silva heredó el cargo del padre y fue regidor de Ciudad Rodrigo a partir de 1507 (Cravens, 1976: 23), compartiendo esta ocupación con la de árbitro en los tribunales y representante del Cabildo en el

⁵¹ Proporciona esta noticia a partir de un documento en el que se informa que Manuel de Silva, sobrino de Feliciano, ayudó a su primo, Fernando de Toledo y Silva, en su petición para entrar en la Orden de Santiago, que el rey Felipe II le concedió en 1595. En la deposición, Manuel de Silva se refiere a la muerte de su padre (y hermano de Feliciano de Silva), Juan de Silva y Guzmán, ocurrida unos veinticinco años antes, a la edad de setenta y ocho años. Con lo cual Cotarelo Mori calcula que Juan debió nacer en 1493, y al llevar un año de diferencia con Feliciano de Silva el año de nacimiento de este debía ser cercano a esta fecha.

⁵² Estas son las razones de Cravens (1976: 22), que confuta a Alonso Cortés: “Pero si el *Lisuarte de Grecia*, publicado en 1514, fue escrito por Feliciano de Silva ‘en mi niñez’, según afirma en el prólogo de su *Amadís de Grecia*, debe de haber nacido bastantes años después de 1480. Si su hermano Juan de Silva de Guzmán nació por 1493 y Aldonza de Silva (la hermana que parece haber nacido después de Feliciano y antes de Juan), por 1492, Feliciano debió de haber nacido en 1491.”

Concilio de Salamanca⁵³. Debido a su alianza con los comuneros en los conflictos que surgieron en la ciudad (1520-1523) fue destituido del cargo. En 1514 es probable que Silva tomara parte en la expedición de Pedrarias Dávila en el Darién, en el Istmo de Panamá, debido a problemas económicos, aventura de la que regresó en 1515, según señala Marín Pina (1991: 119), basándose en Sierro Malmuerca. De la tripulación de esta celebre expedición, que partió de Sanlúcar el 11 de abril de 1514, formaban parte personalidades como Hernando de Soto y Bernal Diaz del Castillo; el nombre de Silva, sin embargo, no figura en la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo. Según los datos aportados por Sierro Malmuerca su nombre sí aparece en un requerimiento del 11 de octubre de 1514, en el que el propio cronista, Fernández de Oviedo, se refiere al “capitán Feliciano de Silva”⁵⁴, referencia que hace considerar la inclinación aventurera del autor. En este periodo Silva dejó en las manos del hermano Juan la publicación del *Lisuarte de Grecia*; Juan formaba parte del séquito de Fray Diego de Deza⁵⁵, al cual se dirige Silva, agradeciéndole sus servicios, en la dedicatoria del libro.

En los años de 1515 a 1520, según reza su testamento, Feliciano de Silva estuvo al servicio del emperador Carlos V. Hemos mencionado ya su destitución, sin embargo, en 1523, en Ciudad Rodrigo juró lealtad al emperador⁵⁶. Treinta años más tarde, en la dedicatoria de la Cuarta Parte del *Florisel de Niquea* a la infanta María, Silva comparará la victoria de Carlos V, padre de la infanta, en la batalla de Villalar, en la que se enfrentaron los comuneros contra las fuerzas realistas, con el éxito militar contra los luteranos de Ingolstadt (1546) y Mühlberg (1547), lo que hace pensar en una efectiva colaboración de Silva con el emperador o, al menos, en la voluntad de congratularse con él.

⁵³ Véase Hernández Vegas (1982).

⁵⁴ Citamos por una nota de Jiménez Ruiz (1996-1997: 123), que tuvo a la mano la investigación de Sierro Malmuerca.

⁵⁵ Proporciona datos biográficos sobre Deza Cotarelo y Valledor (1905). Deza fue catedrático de teología en Salamanca y preceptor del príncipe Juan; tras la muerte de este desarrolló su principal actividad en Sevilla, ciudad de la que fue arzobispo en 1504; sucedió a Torquemada en el aparato de la Inquisición.

⁵⁶ Véase Fernández (1977).

En cuanto a su vida matrimonial, en la década de 1520 Feliciano de Silva intentó contraer matrimonio con Gracia Fe, de origen hipotéticamente converso. Según lo que declararon unos testigos en una investigación sobre la limpieza de sangre de un nieto de Feliciano, D. Fernando de Toledo y Silva, Gracia Fe era hija de un judío converso, Hernando de Caracena, que huiría de Portugal con la expulsión de 1492; según otros, era la hija ilegítima del duque del Infantado, al que Silva dedicó el *Amadís de Grecia*⁵⁷. De todos modos, al nieto de Feliciano de Silva en 1596 le fue denegado el hábito de la Orden de Santiago. Cotarelo Mori ha sugerido que las vicisitudes con Gracia Fe y los obstáculos familiares que la pareja tuvo que superar para llegar a unirse en matrimonio, forman el sustrato biográfico del *Sueño de amor*, relato alegórico que Silva incluyó al final del *Amadís de Grecia*, y de un romance anónimo publicado en Salamanca en 1544, del mismo argumento⁵⁸; sin embargo, no es opinión compartida por otros investigadores. Daniels (1983: 77-78), por otra parte, ha vinculado las alusiones a los problemas de conversión religiosa en las novelas de Silva a sus hipotéticas raíces judías.

La pareja tuvo tres hijos y cuatro hijas; nos han llegado informaciones acerca de algunos de ellos, que alcanzaron posiciones bastante destacadas: el primogénito, Diego de Silva, se trasladó a Perú, fue alcalde de Cuzco, participó en las revueltas políticas en la colonia y se menciona en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega; el segundo hijo, Luis de Silva, fue fraile de la Orden de Santiago; el tercero, paje del duque de Medina Sidonia; una de las hijas de Feliciano, María de Silva, se casó con un caballero de Calatrava, matrimonio que le aseguró el bienestar económico (Cravens, 1976: 25).

1.4.2. Formación, influencias literarias y fuentes

En cuanto a la formación cultural del autor, según se cuenta en el testamento de Tristán de Silva, este quería que su hijo atendiera los estudios en la Universidad de

⁵⁷ Véase Baranda (1988: 31).

⁵⁸ Por el estudio de estos romances véase Cotarelo Mori (1926) y Thomas (1917; 1952: 54-60).

Salamanca⁵⁹. Se han formulado teorías sobre la posible asistencia de Feliciano de Silva a esta universidad, vivaz foco intelectual en el que pudo entrar en contacto con las influencias literarias del momento, que dejarían una significativa huella en su producción. Aquí Silva pudo leer la *Celestina* (1499) de Fernando de Rojas, cuya impronta le llevaría a la creación de su *Segunda Celestina* (1534). Con esta Feliciano de Silva se convirtió en el primer continuador del ciclo celestinesco y llegó a ocupar una posición destacada en el panorama literario de la primera mitad del siglo XVI.

No debemos olvidar que en Salamanca se publicaron dos obras señeras del género de los libros de caballerías, que forman el ciclo de los palmerines, a cargo del mismo autor⁶⁰: el *Palmerín de Olivia* (1511) y su continuación, el *Primaleón* (1512), que ya mostraban un alejamiento del modelo, privilegiando la ficción sobre la orientación moralizante de la matriz amadisiana. Feliciano de Silva seguramente leyó estos dos libros de caballerías que influyeron sobre la tarea creativa que emprendió en sus novelas, encaminándose hacia una ficción pura cuyo fin principal era entretener y divertir al exigente público lector.

Así mismo en Salamanca se publicó la edición príncipes del *Cancionero* (1496) de Juan del Encina, obra dedicada a los Reyes Católicos, que gozó de mucho éxito editorial y tuvo sucesivas reimpresiones en la misma ciudad, en 1507 y 1509, a las cuales se agregaron nuevas piezas (se cuentan al menos cinco ediciones antes de 1516)⁶¹. Cravens (1976: 44) señaló la deuda con este autor, considerando la afinidad en la caracterización de los pastores de estas églogas y la figura del pastor Darinel en los libros de caballerías de Silva. Encina, alumno de Antonio de Nebrija en el *alma mater*, fue dramaturgo al servicio de los duques de Alba, escribiendo un total de ocho obras que fueron representadas para la Navidad, la Semana Santa, el Carnaval. Antes de partir para su viaje a Italia, Encina escribió piezas teatrales que fueron representadas en la ciudad castellana, la más importante de las cuales fue la égloga para el recibimiento del príncipe don Juan y Margarita de Austria en 1497,

⁵⁹ Se lee en el testamento: “que mi hacienda rrentare se gaste con mis hijos para que aprendan en Salamanca.” Alonso Cortés (1933: 387).

⁶⁰ Marín Pina (1991a) sugiere la autoría de Francisco Vázquez.

⁶¹ Véase la ed. de Pérez Priego (1999).

homenaje que se dio en el palacio del arzobispo Diego de Deza, entonces preceptor del príncipe⁶². Silva pudo haber estado por esos años en la ciudad, según los indicios que tenemos.

Importante fue la actividad, en la primera mitad del siglo, de una serie de autores que en la universidad salmantina se dedicaban a la traducción y adaptación de las obras de Plauto y Terencio. Introdujo la tradición de los estudios plautinos en España⁶³ Francisco López de Villalobos, con su versión del *Amphitruo* (Alcalá de Henares, 1517)⁶⁴. A esta siguieron imitaciones y adaptaciones de otros autores y, más tarde, obras originales basadas en los mismos temas, como la de Fernán Pérez de Oliva (*Anfitrión*, 1525)⁶⁵, que fue también rector de la universidad salmantina (1529-1530). Mientras la primera imitación en latín se debe a Juan de Maldonado, la *Hispaniola*, obra que conjuga la tradición plautina con la celestinesca: fue publicada en 1525 en Valladolid por Nicolas Tierri (no se

⁶² Véase el “Prólogo” de Río Noguera en su ed. del *Teatro* de Juan del Encina, pp. IX-LXXX.

⁶³ Clásico (aunque datado) es el estudio de Grismer, R. L. (1944), *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega. Together with chapters on The dramatic technique of Plautus and The revival of Plautus in Italy*, New York. Por referencia señalamos García Soriano, J., (1945), *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, y Lida de Malkiel, M.^a Rosa (1962), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, en particular sobre “Plauto”, las pp. 745-746.

⁶⁴ La obra tuvo varias ediciones a lo largo del siglo XVI. Este tipo de obras aparecieron con una finalidad didáctica, y pretendían favorecer el aprendizaje del latín, ya que Plauto era considerado “padre de la lengua latina” y fue autor muy apreciado por los humanistas. Este carácter didáctico prevalece sobre el literario, de hecho, estas obras, contrariamente a las italianas, eran pensadas para ser leídas y no representadas, siendo este el propósito esencial del teatro humanístico, que brindaba un ejercicio a sus alumnos y no le exigía la creación de textos aptos para la escena (Marqués Lopez, 2001: 842).

⁶⁵ La obra apareció con el título *Muestra dela lengua castellana enel nascimiento de Hercules o Comedia de Amphitrion*. Tampoco esta obra fue escrita para el escenario. Agregamos que en 1554 se publicó una nueva versión de la obra de Plauto en forma anónima en Toledo; en 1555 aparecieron dos obras de autor anónimo, una traducción del *Miles Gloriosus* y una de los *Menachmi*. Sin embargo, el primer intento para llevar la obra plautina a la escena lo tenemos con Timoneda, que trabó amistad con Lope de Rueda, y que en 1559 en Valencia editó dos versiones del *Anfitrión* y de los *Meneachmos*.

conservan ejemplares), el mismo taller del que saldría en 1532 el *Florisel de Niquea* (Partes I y II) de Feliciano de Silva.

Esta actividad de adaptación y representación de obras latinas forma el denominado “teatro culto” (o “universitario”) que se desarrolla en el círculo cerrado de la universidad⁶⁶, partiendo de la mediación italiana, ya que por esos años en Italia se había despertado el interés por la obra del comediógrafo latino, cuyas tramas fueron reelaboradas y mezcladas con las historias del *Decamerón* de Boccaccio por autores como Ariosto –como vamos a considerar más adelante.

Recordamos que el redescubrimiento humanístico de la obra de Plauto empezó con el hallazgo de Nicolas de Cusa (Nicolò Cusano), secretario del cardenal Giordano Orsini, que en 1427 encontró en Alemania un manuscrito con dieciséis obras del autor, y las llevó a Roma en 1529⁶⁷. A partir de este momento en varias ciudades italianas hubo traducciones, adaptaciones (la *commedia erudita* italiana a la que dio inicio Ariosto con su *Cassaria* en prosa en 1498, en verso en 1508) y representaciones de estas obras en las principales cortes, tras la primera puesta en escena que se dio el 26 de enero de 1487 en Ferrara, en la corte del duque Ercole I d’Este, en la libre traducción en *terza rima* de Pandolfo Collenuccio (123 versos) (Bertini, 2010: 25). Y tenemos noticia que en 1502, en la celebración de la fiesta con motivo de las nupcias de Lucrezia Borgia con Alfonso d’Este, varias obras plautinas fueron representadas por cinco días consecutivos (Pociña y López, 2005: 227). Encina se encontraba en Italia en los años en que se daban estas representaciones, a las cuales pudo asistir –sin embargo, el influjo de la comedia latina fue, en general, mayor en los italianos y en los autores de teatro españoles del siglo XVII.

Obra destacada que desarrolla el tema de los *Menaechmi* es *Gl’ingannati*, obra anónima de los Intronati de Siena, estrenada en 1531, que lleva a la escena a un hermano y una hermana y el disfraz varonil de esta para acercarse al amado. La

⁶⁶ En esta universidad se publicaron los Estatutos, aprobados en 1530, que preveían la representación anual de una obra de Plauto y Terencio. Sin embargo, no se trata de un fervor teatral limitado al ámbito salmantino (piénsese por ejemplo, en Alcalá de Henares).

⁶⁷ El conocimiento de Plauto fue muy escaso en la Edad Media, pero la situación cambia por completo a finales del siglo XV. Antes de esta fecha, solo ocho obras del autor eran conocidas.

obra fue imitada en España por Lope de Rueda en *Los engañados* (1567), comedia en prosa en la que se juega con los equívocos creados por la semejanza entre dos hermanos, Fabricio y Lelia, y el disfraz en hábitos de hombre de esta con el nombre de Fabio. El autor que tuvo más éxito en esta labor de adaptación fue Ariosto, en particular con los *Suppositi*, obra redactada antes de 1530, que mezcla influencias del *Decamerón*, plautinas (*Captivi*) y terencianas (*Eunuchus*, obra en la que un enamorado se disfraza de rústico para entrar en la casa de una mujer), desarrollando el tema del intercambio de identidad entre un joven (Erostrato) y un criado (Dulippo) al fin de obtener la libertad⁶⁸.

Pero volvamos a la biografía de Silva. Es cierto que Silva se relacionó con el mundo de los conversos, ya que fue amigo íntimo de escritores como Alonso Núñez de Reinoso y Jorge de Montemayor. El primero, estrechamente vinculado con la familia de Silva, con la cual pasó temporadas en Ciudad Rodrigo (a las que aluden algunos de sus versos), escribió una epístola, “Alonso Núñez de Reynoso al Sennor Feliciano de Silva”, en la que alaba la dedicación al estudio del mirobrigense: “Tus horas tienes todas muy medidas, / leyendo de continuo en Cicerón / y lo más primo de lenguas floridas”⁶⁹. Montemayor elogió la pluma de Silva en la “Elegía a la muerte de Feliciano de Silva”, en la que la poesía lamenta la pérdida de su ingenio: “Perdí mi bien, perdí mi Feliciano; / muerta es la gracia, el ser, la sutileza, / la audacia, ingenio, estilo sobrehumano”⁷⁰.

Estas amistades e influencias literarias son confirmadas por una serie de relaciones intertextuales. Reinoso menciona a Silva en su *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* (1552), relato bizantino-alegórico-caballeresco, en el que aparecen pastores que toman las armas, técnica narrativa en la que se deduce el conocimiento de la obra de Silva. Reinoso, conocedor de la caballería, en la misma obra recrea las vicisitudes de los protagonistas de *la Cuarta*

⁶⁸ Se lee en el prólogo de la obra: “Come io vi dico, da la *Eunuco* di Terenzio e da li *Captivi* di Plauto ha parte de lo argumento de li suoi *Suppositi* trasunto, ma sì modestamente però che Terenzio e Plauto medesimi, risapendolo, non l’arebbono a male, e di poetica imitazione, più presto che di furto, li darebbono nome.” Citamos por Concolino Mancini (2001: 31).

⁶⁹ Citamos por Cravens (1976: 29).

⁷⁰ Citamos por la ed. de Avalle-Arce de la *Poesía completa* de Montemayor, p. 576.

Parte del Florisel de Niquea, Archileo y Archisidea, en Archesileo y Narcisiana, protagonistas de la “Aventura de la Ínsula Deleitosa”⁷¹. Para Jiménez Ruiz (2002: 119), la imitación de Reinoso presume el reconocimiento de

una técnica narrativa que es muy familiar a los lectores de Feliciano de Silva, y que en *FdN* presenta todas las luces de perfección; no en vano su autor la ofrece interrumpidamente desde su *Noveno libro de Amadís* (1530). [...] Hablamos del recurso al disfraz, a la doble personalidad, a la metamorfosis física del personaje.

De hecho, el motivo del disfraz aparece en el *Clareo*: Clareo toma los hábitos de mujer de Isea para escapar de la cárcel con su ayuda, habiendo sido recluido por su marido. En la misma obra, el disfraz es utilizado también por Rosiano con la finalidad de llegar a Ibrina: “como él aún no toviesse barba y fuesse muy gentil hombre, vistióse en traje de mujer viuda”⁷².

Rose ha supuesto que el personaje de Felesindos, un caballero del *Clareo*, es un retrato del mismo Silva, identificación establecida a partir de la imitación efectuada en la obra del *Sueño* que el mirobrigense introduce la *Segunda Parte del Amadís de Grecia*⁷³. En la égloga *Baltea*, aparecen los nombres de los pastores de la ficción de Silva: “Y vi Silvia, la pastora / Que vivía / Con la serrana Florinda”⁷⁴.

Probablemente fue el mismo Silva el que introdujo a Reinoso en un grupo de poetas lusitanos en el que destacaban Francisco Sá de Miranda y Bernardim Ribeiro, amistades a través de las cuales Reinoso asimiló gustos y tendencias. Sá de Miranda viajó a Italia (entre 1521-1526), acaso con Ribeiro, donde conoció las obras de Bembo, Sannazaro y Ariosto; vuelto a España, exportó las novedades italianizantes, como el endecasílabo⁷⁵. Ribeiro escribió obras en prosa y en verso: doce composiciones suyas figuran en el *Cancionero Geral*, y en una edición impresa en 1554 en Ferrara, que reúne el conjunto de su obra; recordamos que

⁷¹ Véase Cravens (1978b: 1-6), Rose (1983: 89-103) y la “Introducción” de Jiménez Ruiz a su ed. del *Clareo*, pp. 7-83.

⁷² Citamos por Jiménez Ruiz (2002: 121).

⁷³ Citamos por la ed. de Jiménez Ruiz (1997: 9).

⁷⁴ Véase la ed. de Tejeiro Fuentes de su *Obra poética* (1997: 156).

⁷⁵ Para sus poemas véase la ed. de Jiménez Ruiz (2009).

también el *Clareo* de Reinoso se publicó en lengua española en Venecia en 1552 por Gabriel Giolito de Ferrari. En su poesía destaca el diálogo de pastores y la descripción del sentimiento amoroso que deriva en estado patológico; en su novela, *Menina y moça*, que tuvo bastante éxito, con tres reediciones en la década de 1550, figura por primera vez la mezcla de vida caballescica y estética pastoril: el disfraz de pastor de Bimnarder para estar cerca de la amada, Aonia, pudo influir en la creación del caballero en disfraz pastoril en los libros de caballerías de Silva. En la obra de Ribeiro los dos amigos, Bimnarder y Avalor, son caballeros andantes, pero la acción se desarrolla en un ambiente pastoril con reminiscencias de la *Arcadia* de Sannazaro⁷⁶.

La posible asistencia de Silva a las reuniones literarias en Cabeceiras de Basto con estos autores amigos, que trasvasaban uno a otro sus experiencias, pudo influir en la asimilación y elaboración de técnicas y temas, sobre todo de las novedades italianizantes, tanto en la forma cuanto en el género. Silva se embebió de estas influencias, como se observa en su voluntad de experimentación poética (el soneto a la manera italiana) y en la introducción del mundo bucólico en el relato caballescico.

Este hibridismo, ya introducido en *Menina y Moça*, en *Clareo y Florisea* y en los libros de caballerías de Silva, iba a culminar en *Los siete libros de la Diana* (1559) de Montemayor, obra que marca el nacimiento de la novela pastoril española. El autor portugués incorporó temas y recursos de la producción del mirobrigense; hay coincidencias por lo que atañe al tratamiento del amor (neoplatónico) basado en la contemplación, y, a nivel formal, en la mezcla de verso y prosa; dos protagonistas, Ismenia y Alanio, son gemelos, motivo que ya aparece en los libros de caballerías de Silva. Montemayor introdujo el mismo disfraz caballescico-pastoril de las obras anteriores pero invertido, con el personaje de Felismena, pastora vestida de caballero.

Al hilo de la documentación, se podría rebatir alguna acusación malintencionada. Feliciano de Silva fue tachado de inmovilismo y de no haber

⁷⁶ Véase la ed. de *Menina y moça o Saudades* de Antonio Gallego Morell y Juan M. Carrasco (1992).

cruzado nunca los confines de Ciudad Rodrigo, como satiriza Diego Hurtado de Mendoza en su “Carta del Bachiller de Arcadia al Capitán Salazar”:

Véis ahí a Feliciano de Silva, que en toda su vida salió más lejos que de Ciudad-Rodrigo à Valladolid, y ha andado siempre entre Darayda y Garaya metido, è la Torre del Universo, donde tuvo encantado, según dice su libro, diez y siete años a dios Padre?⁷⁷

Sin embargo, ha sido sugerido que el autor debió al menos haberse desplazado para atender la publicación de sus obras (Sevilla, Valladolid, Medina de Campo y Salamanca). Según Cravens (1976: 75), asistió en Salamanca a las bodas de Felipe II en 1543, y a las de la infanta María en Valladolid en 1548. Marín Pina (1991: 118) describe al autor de otra manera, llegando a definir a Silva como “espíritu inquieto y aventurero”.

Feliciano de Silva fue un autor admirado por sus contemporáneos, como evidencian los comentarios de sus amigos; Reinoso llegó incluso a comparar al escritor con los clásicos: “Dichoso tú, dichosa tu suerte, / Nasçido de las Musas...!”⁷⁸. Sin embargo, fue también maliciosamente criticado, como se lee en la misma carta de Diego Hurtado de Mendoza en la que le recrimina su retoricismo:

¿Paréceos, amigo, que sabría yo hacer un medio libro de don Florisel de Niquea, y que sabría yo irme por aquel estilo de alforjar que parece al juego de «este es el gato que mató al rato,» etc., y que sabría decir «la razón de la razón, que tan sin razón por razón tengo», para alabar vuestro libro?

Pero el juicio que más peso tuvo sobre la figura de este autor y que más influyó en la desatención que por mucho tiempo padeció su obra, fue el de Cervantes, ya que la lectura de los libros de caballerías del mirobrigense se denuncia como causa de la locura del famoso hidalgo manchego: “y de todos,

⁷⁷ Esta carta ha sido recogida en *Sales españolas*, Madrid, Atlas, BAE, CLXXVI, 1964, pp. 85-86.

⁷⁸ Citamos por la ed. de Tejeiro Fuentes, p. 55.

ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas le parecían de perlas” (DQ, I,1)⁷⁹. Crítica en la que, al mismo tiempo, se hace explícita referencia a la posición destacada de Silva en la composición de libros de caballerías. Como sabemos, solo unos pocos representantes del género tienen el honor de salvarse del “donoso escrutinio”, mientras los libros de Silva son mandados a la hoguera por el cura:

—Este que viene —dijo el Barbero—, es *Amadís de Grecia*, y aun todos los deste lado, a lo que creo, son del linaje de Amadís.

—Pues vayan todos al corral —dijo el Cura—, que a trueco de quemar a la reina Pintiquinestra y al pastor Darinel, y a sus églogas y a las endiabladas y revueltas razones de su autor, quemara con ellos al padre que me engendró, si anduviera en figura de caballero andante.

(DQ, I, VI)

Sin embargo, Cervantes rinde homenaje a Silva y a los personajes de tres de sus novelas en el fragmento siguiente. Cuando Cardenio acaba de decir que a Luscinda le atrae la lectura de los libros de caballerías, el hidalgo le responde:

Y quisiera yo, señor, que vuestra merced le hubiera enviado, junto con *Amadís de Gaula* al bueno de *Don Rogel de Grecia*, que yo sé que gustara la señora Luscinda mucho de Daraida y Garaya y de las discreciones del pastor Darinel y de aquellos admirables versos de sus bucólicas, cantadas y representadas por él con todo donaire, discreción y desenvoltura.

(DQ, I, XXIV)

⁷⁹ Citamos por la ed. del Instituto Cervantes, disponible en: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>. En este trabajo citaremos la obra como DQ.

1.4.3. Producción literaria

Desde 1514 hasta 1551, Feliciano de Silva se vio ocupado en la tarea de componer los cinco libros que forman parte del ciclo amadisiano. Al lado de la producción caballeresca, Silva experimentó en otros géneros, convirtiéndose en uno de los escritores más prolíficos de la primera mitad del siglo XVI.

El *Lisuarte de Grecia* (Sevilla, 1514), séptimo libro, es la primera de las continuaciones amadisianas de Feliciano de Silva. Dedicada al arzobispo don Diego de Deza, a cuyo servicio Silva estuvo en Sevilla, no lleva el nombre del autor. Silva reivindicará la autoría en el libro siguiente, probablemente motivado por la publicación de otras continuaciones contra las cuales adoptó una postura de rivalidad. Como sabemos, en los libros de caballerías se recurre repetidamente al tópico del manuscrito encontrado o de la falsa traducción, asimilado de Montalvo; en las novelas de Feliciano de Silva, esta estrategia permite presentar a un personaje de la ficción como supuesto autor de un manuscrito que el escritor a su vez reivindica como traductor. En el título de todas las novelas de Silva se juega con este tópico; en el *Lisuarte de Grecia*, como se lee en el encabezamiento, se atribuye la narración al sabio Alquife⁸⁰:

Comiença la corónica de los famosos cavalleros Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula, hijos de los valientes y esforçados cavalleros Amadís de Gaula, rey de la Gran Bretaña, y de Esplandián su hijo, emperador de Costantinopla, según la escribió el gran sabio en las Mágicas Alquife, enmendada de algunos vocablos que corrompidos estaban por la antigüedad, la cual trata de las grandes cavallerías que por estos dos grandísimos príncipes passaron según que por ella parescerá...

⁸⁰ Dice González (2017: 63): “La introducción capta la atención del público con un tópico, la escritura no es del autor sino de otro, pero el uso de tópicos no cancela que éstos tengan sentido y una intención, en este caso me parece que Silva al dejar la crónica en manos de Alquife, está dando una intención a su obra y planeando una manera de entender el género, ambas coinciden en lo lúdico o entretenido, tomando distancia de las moralidades de continuadores.”

En esta continuación Silva permanece todavía bastante apegado al modelo, pero a la vez la obra presenta esbozos de la dirección que privilegiaría en sus narraciones posteriores. Por un lado, es evidente que Silva establece un nexo de continuidad con las novelas anteriores retomando tópicos temáticos y formales; por otro, como destaca Sales Dasí (1997: 181), hay muchos elementos que “evidencian el compromiso de Silva con una estética puramente ficcional”: la aparición de enanos y monos marineros, los prodigios realizados a manos de magos, las marcas prodigiosas de los héroes, la enfermedad amorosa de los personajes.

Destacan novedades como la introducción del doble protagonismo de Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula, que contrasta con la presencia del protagonista único, Esplandián, en el quinto libro, pero se acerca a la pareja formada por Amadís de Gaula y Galaor por sus diferentes posturas ante el amor; el primer disfraz de un caballero que se viste de mujer en la saga amadisiana, Lisuarte de Grecia, con la finalidad de escapar de la prisión de los paganos.

Silva reintroduce en esta obra personajes que ya aparecían en la ficción de Montalvo, como las Amazonas: Pintiquiniestra es solo una de las primeras reinas Amazonas que salen de su pluma y que cobrarán protagonismo en sus relatos.

La obra está despojada del fin moralizador y didáctico de los libros anteriores, mientras prima el tema amoroso. Silva introduce en el *Lisuarte* elementos propios de la ficción sentimental (epístolas, poemas intercalados, parlamentos sobre las penas de amor), y el humor empieza a cobrar importancia, si bien todos estos elementos adquirirán más relevancia en las novelas posteriores.

El *Lisuarte de Grecia* es el libro de Feliciano que más ediciones tuvo a lo largo de la centuria, con un total de nueve, con lo que parece ser la novela más popular de Silva. El éxito se puede atribuir tanto a la necesidad de dar a conocer la obra en la medida en que salían las nuevas continuaciones que, en general, tuvieron una feliz historia editorial, o bien, como sugiere Moral Cañete (2009b: 459), a razones comerciales, ya que las obras más extensas de Silva podían ser mucho más caras de imprimir. A continuación, se da una tabla de estas ediciones⁸¹:

⁸¹ Citamos las ediciones de los libros de caballerías de Feliciano de Silva por Eisenberg y Marín Pina (2000).

TABLA 1. Ediciones del *Lisuarte de Grecia*

	AÑO	CIUDAD	TALLER DE IMPRENTA
Ediciones del <i>Lisuarte de Grecia</i>	1514	Sevilla	Juan Varela de Salamanca
	1525	Sevilla	Juan y Jacobo Cromberger
	1534	Toledo	s.n.
	1539	Toledo	Juan de Ayala
	1543	Sevilla	Dominico de Robertis
	1548	Sevilla	Dominico de Robertis
	1550	Sevilla	Jacome Cromberger
	1564	Estella	Adian de Anvers
	1567	Zaragoza	Pedro Puig y Juan de Escarilla

Las innovaciones en la ficción de Silva se asoman a partir del *Amadís de Grecia* (Cuenca, 1530)⁸², noveno libro. En la dedicatoria a don Diego de Mendoza Silva juega con el tópico del manuscrito encontrado y, mientras disfraza de *crónica* su libro de caballerías, alude al sabio Alquife como autor de la obra:

Nono libro de Amadís de Gaula, que es la corónica del muy valiente y esforçado príncipe y cavallero de la ardiente espada Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia, emperador de Constantinopla y de Trapisonda y rey de Rodas, que trata de los sus grandes hechos en armas y extraños amores, según que los escribió el gran sabio en las Mágicas Alquife, nuevamente hallado y enmendado de algunos vocablos que por la antigüedad estaban corrompidos, por Feliciano de Silva enderezados...

⁸² Como apunta Moral Cañete (2009a: 65), la ciudad de Cuenca no contaba con imprenta antes de 1528; la impresión de este libro en Cuenca pudo deberse a la relación de Silva con el librero Atanasio de Salcedo, que fue quien realizó la elección del impresor, Cristobal Francés, con quien había probablemente tenido relaciones comerciales. Realizará la segunda impresión del *Amadís de Grecia* Juan de Junta (en Burgos), y solo en 1542 Silva retomará la relación con las imprentas sevillanas de los Cromberger.

Porque, sin pensar, a mi poder vino que fue esta gran corónica del valiente y esforçado Amadís de Grecia, la cual en extraña lengua con la antigüedad del todo se perdiera si con la afición que a sus padres tuve, que con no menos trabajo su corónica en mi niñez passé y corregí, la suya no corrigiera y sacara.⁸³

Aquí Silva se muestra más experimentador, tanto en el estilo como en unos recursos narrativos que irá desarrollando en los libros posteriores, si bien no se aleja nunca del todo de la influencia del modelo. Importantes novedades se dan en la estructura de la novela y en los temas. Por lo que atañe la estructura, la obra se divide en dos partes, entre las cuales se intercala, a manera de transición, el *Sueño* alegórico que hemos mencionado⁸⁴. La primera parte del *Amadís de Grecia* se caracteriza por la presencia del héroe único (Amadís de Grecia/Cavallero de la Ardiente Espada), mientras en la segunda vuelve el protagonismo compartido, doble (de padre e hijo, Lisuarte y Amadís de Grecia), ya presente en el *Lisuarte de Grecia*, y por la multiplicación de los personajes y de las aventuras, sean de armas, muchas de las cuales tienen lugar en el espacio marítimo, o amorosas. En definitiva: “Junto con el protagonista doble, en la segunda parte tienen lugar las mayores innovaciones estructurales, temáticas y estilísticas” (Bueno Serrano y Laspuertas Servisé, 2004: xx).

Desde el punto de vista temático, destaca el conflicto sentimental de Amadís de Grecia, atraído por dos mujeres, Lucela y Niquea, que se prolongará y será objeto de discusión por parte de estos protagonistas hasta la última entrega del ciclo. La predilección de Silva por estas situaciones “triangulares” permanecerá invariable a lo largo de su trayectoria creativa, llegando a ulteriores niveles de complicación, sobre todo en el último de los *Floriseles*.

Aparece en el relato una nueva reina de las amazonas, Zahara del Cáucaso; su papel destaca en particular en el segundo libro junto a la presencia de doncellas

⁸³ Citamos por la ed. de Bueno Serrano y Laspuertas Servisé (2004: 7).

⁸⁴ En este mismo sueño Silva se encuentra con Rodríguez del Padrón, figura representativa de la ficción sentimental, y tiene que acreditarse como fiel amador ante el dios Amor. Para la influencia de este género en Silva y sobre el *Sueño* véase Brandenberger (2003).

guerreras, como Gradafilea que toma ocasionalmente las armas para defender a Lisuarte, protagonismo que consiste en una novedad e indica la predilección de Silva por estos personajes femeninos, cuya función en el relato es asimilable a la del caballero. Silva aprovecha en ocasiones estas figuras para crear equívocos acerca de la identidad y del sexo.

En este relato vuelve a aparecer el recurso del disfraz, en el episodio en que Amadís de Grecia decide tomar el hábito de esclava sármata con el nombre de Nereida para acercarse a Niquea, lo que permite a Silva aumentar los equívocos y jugar con la ambigüedad de los sexos y con los enamoramientos provocados por este personaje de dos caras. En el mismo episodio de Nereida, otro personaje, Balarte de Tracia, se transforma en Amadís de Grecia para seducir a Niquea, a través de la intervención de un sabio de las artes mágicas. Esto ocasiona que el protagonista se transforme por segunda vez en una doncella guerrera para defender a su amada del impostor.

En la parte conclusiva se introduce gradualmente el universo bucólico, con el disfraz del caballero Florisel, hijo de Amadís de Grecia y Niquea, y de la noble Silvia en hábitos pastoriles, y la presencia de un verdadero pastor, Darinel, planteando una serie de conflictos amorosos, ya que la diferencia de clase imposibilita una relación amorosa. Silva introduce elementos pastoriles en la ficción con un fin creador, convirtiéndose en un precursor del género.

Además, a través de la figura del pastor Darinel y de la de Busendo, el enano de Niquea, Silva introduce unos rasgos cómicos, tendencia que se hará aún más marcada en las novelas siguientes. El humor se convierte en un recurso destacado en el relato, a través del cual aportar distensión en el relato caballeresco⁸⁵.

⁸⁵ Para Sales Dasí (2005: 115) este aspecto de la narrativa de Silva pudo servir de puente para la creación de la obra cervantina: “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.” Sobre los rasgos que definen a Silva como precursor cervantino véase también Sales Dasí (2003a).

TABLA 2. Ediciones del *Amadís de Grecia*

	AÑO	CIUDAD	TALLER DE IMPRENTA
Ediciones del <i>Amadís de Grecia</i>	1530	Cuenca	Cristóbal Francés
	1535	Burgos	Juan de la Junta
	1542	Sevilla	Juan Cromberger (herederos)
	1549	Sevilla	Jácome Cromberger
	1564	Medina de Campo	Francisco dal Canto
	1582	Valencia	Compañía de impresores
	1596	Lisboa	Simón López

Los años de 1530 a 1535 fueron muy productivos para Feliciano. En 1532 se publicaron las primeras dos partes del *Florisel de Niquea*, en Valladolid; en 1534 la *Segunda Celestina*, en Medina de Campo, y siempre aquí, el año siguiente, la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*.

Las primeras dos partes del *Florisel de Niquea*, décimo libro del ciclo, pertenecen a una fase ya madura de la producción de Silva. Los libros aparecieron sin prólogo ni dedicatoria. También aquí Silva se sirve del tópico caballeresco del sabio-cronista para presentarse como traductor de una obra escrita por la maga Zirfea, que como muchos otros magos o sabios encantadores se encarga de ayudar a los protagonistas en momentos cruciales de la narración:

Corónica de los muy valientes y esforçados cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes, hijos del muy excelente príncipe Amadís de Grecia, emendada del estilo antiguo según que la escribió Zirfea, reyna de Argines, por el grande amor que a sus padres tuvo, que fue traduzida de griego en latín y de latín en romance castellano por el muy noble cavallero Feliciano de Silva.

Las aventuras de ambientación pastoril de Florisel, Darinel y Silvia empezadas en el epílogo del noveno libro prosiguen en estos primeros capítulos. La

ficción se enriquece con nuevos personajes. Entre las novedades se puede citar el protagonismo múltiple de tres de ellos, los gemelos Anaxartes y Alastraxarea, hijos de la reina amazona Zahara, y su hermanastro Florisel de Niquea, que multiplica las aventuras y los espacios de la acción. La *Primera Parte* del libro, que se centra en las aventuras individuales de estos protagonistas, se estructura a través de los episodios de intercambios y confusiones de identidad entre la doncella guerrera Alastraxarea y Florisel, en los que se delinea el gusto de Silva por el disfraz, el equívoco y el juego con la inversión de los sexos, ya ensayado en el *Amadís de Grecia*.

Alastraxarea, doncella guerrera, confunde a los demás personajes por sus rasgos andróginos, provocando confusiones acerca de su sexo; en la *Primera Parte* huye del requerimiento amoroso de Falanges haciéndose pasar por Florisel, para casarse al final con este y cumplir con él varias aventuras en la parte siguiente.

La *Segunda Parte* gira en torno a una serie de búsquedas o *quêtes*, con la salida de grupos de personajes de la corte de Constantinopla, y de las batallas marítimas, en las que se percibe la influencia de la novela bizantina. Florisel tendrá una relación amorosa con Helena, cuyo rapto desencadena la guerra que se desarrolla en esta parte, revelando la influencia de la tradición troyana⁸⁶.

Silva concede mucha preminencia a los personajes femeninos, que adquieren una variedad de matices en la representación de sus experiencias amorosas: las mujeres toman frecuentemente la iniciativa en la seducción del caballero y a menudo recurren al engaño para conseguir una relación carnal, como en el caso de la princesa Arlanda, que seduce a Florisel disfrazándose con los hábitos de pastora de Silvia, quedando encinta de Florarlán, héroe que aparece en la *Segunda Parte*. En los relatos de Silva son muchas las doncellas que intentan seducir a los protagonistas del ciclo, sin embargo, estos suelen rechazar a estas requeridoras para mantenerse fieles a su dama.

⁸⁶ Creando una nueva versión de la historia de Paris y Elena. Para las reminiscencias de la materia troyana en Silva véase Sales Dasí (2006a).

TABLA 3. Ediciones del *Florisel de Niquea*, Partes I y II

	AÑO	CIUDAD	TALLER DE IMPRENTA
Ediciones del <i>Florisel de Niquea</i> , Partes I y II	1532	Valladolid	Nicolas Tierri
	1536	Sevilla	Juan Cromberger
	1546	Sevilla	Jácome Cromberger
	1566	Lisboa	Marcos Borges
	1584/1588	Zaragoza	Domingo de Portonaris

Silva hace una incursión en lo teatral con la *Segunda Celestina*, comedia en prosa publicada con el título: *Segunda Comedia de Celestina, en la cual se trata de los amores de un cavallero llamado Felides, y de una donzella de clara sangre llamada Polandria*, dedicada a Francisco de Zúñiga Guzmán y Sotomayor, Duque de Béjar.

En la Cena VII nos enteramos de que Celestina no ha muerto, Pármeno y Sempronio la han dejado solo malherida, y la alcahueta vuelve a desempeñar su papel en los amores de Felides y Polandria, que tendrán un desenlace feliz. En la «Carta proemial» Feliciano declara explícitamente cuál es su poética (el “enseñar deleitando”), así como su interés por la representación de “burlas y engaños” a la manera de las comedias de Terencio y Plauto, influencias que no dejarán de notarse en sus libros de caballerías:

Muchos de los antiguos escritores escribieron, muy excelente señor, y en diversas formas, para por diversas maneras poder aprovechar a los letores. Entre los cuales autores, los cómicos y ordenadores de comedias fueron muy acetos comúnmente a todos; y a mi ver es una buena manera de escribir, porque, como ya los hombres tengan el gusto tan dañado para recibir las virtudes, trae mucho aparejo traer cubierto de oro de burlas y cosas aplazibles el azibar que todos resciben en la verdad, en las cosas de que se puede sacar provecho. [...] Otros representaban las comedias en los teatros, y las dexavan por escrito, para comúnmente mostrar y sacar al natural, en tales representaciones, las burlas y engaños que ansí en los namorados y sus criados suele

haver, como parece por el Terencio y Plauto y otros que escribieron comedias. Y a mí, paresciéndome que debaxo de este estilo podría más hazer ver la virtud enxerida en tal representación, esta segunda comedia de Celestina escribí.⁸⁷

Para enlazar su *Segunda Celestina* con el libro de Rojas, Silva altera radicalmente el final de la obra. Cualquier continuador a la hora de relacionarse con un texto anterior tiene dos posibilidades: una es la de la imitación más servil, la otra es la de una imitación más libre que le permita corregir o modificar las convenciones del modelo. Silva respeta el modelo, pero introduce novedades, demostrando su originalidad. En la comedia de Silva el personaje de Celestina ha cambiado, la alcahueta se muestra más precavida en su oficio y demuestra haber aprendido de la lección anterior, dedicándose ahora a enderezar a los demás; por esta razón, hace de medianera en los amores entre los dos protagonistas, Felides y Poliandria, que esta vez van a tener un final feliz. En la obra Silva introduce cuentos intercalados, y un gran número de personajes secundarios de distintos niveles sociales, entre los cuales destaca, también aquí, un pastor, Filínides, figura que irrumpe en el marco urbano de la narración, y un total de diez parejas, cada una con sus amores⁸⁸. La comedia tuvo tres reimpresiones en la primera mitad del siglo XVI:

⁸⁷ Citamos por la ed. de Baranda (1988: 105-106).

⁸⁸ Algunos de estos, como los negros, el pastor y la prostituta son personajes nuevos. Estos personajes no tienen relación directa con la trama, y también los episodios se desarrollan de manera independiente de la trama principal. En esta obra los personajes se presentan emparejados: al lado de los protagonistas, Felides y Polandria, hay Sigeril y Poncia, los criados; Pandulfo y Quincia, criados inferiores; Pandulfo y Palana; Centurio y Areusa; Grijales y Areusa; Crito y Elicia; Barrada y Elicia; Albacín y Elicia, rufianes y prostitutas del mundo lupanario; los pastores Filínides y Acáis; la pareja negra compuesta por Zambrán y Boruca. Se trata de personajes que representan distintas clases sociales y cuyo comportamiento aporta comicidad en la obra. Véase Chung (2016).

TABLA 4. Ediciones de la *Segunda Celestina*

	AÑO	CIUDAD	TALLER DE IMPRENTA
Ediciones de la <i>Segunda Celestina</i>	1534	Medina de Campo	Pierre Tovans
	1536	Salamanca	Pedro de Castro
	1536	Venecia	Stefano da Sabbio
	1550	Amberes	s.n.

De la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*, oncenno libro, sabemos que se publicó en Medina de Campo en 1535; sin embargo, no nos queda ningún testimonio de la prínceps, pero la edición de Sevilla (1546) tiene una dedicatoria a Francisco de Zúñiga Guzmán y Sotomayor, Duque de Béjar (como la *Segunda Celestina*):

Parte tercera de la Corónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea, en la qual trata de las grandes hazañas de los excelentísimos príncipes don Rogel de Grecia y el segundo Agesilao, hijos de los excelentísimos príncipes don Florisel de Niquea y don Falanges de Astra. La cual fue corregida por Feliciano de Silva de algunos errores que en la trasladación que se hizo del griego en latín por el gran historiador Falistes Campaneo avía...

El autor ficticio del relato, Galersis, se presenta como “vasallo y natural del príncipe don Falanges d’Astra”, (FdN, III, CIX, 338), el padre del héroe principal, Agesilao, y es quien se encarga de contar la historia de los amores de este con la princesa Diana. A esta parte y la siguiente se refieren los estudiosos también como a un *Rogel de Grecia* I y II, mientras la parte segunda del *Rogel* se compone a su vez de dos libros⁸⁹.

⁸⁹ Este título se debe a una mención que aparece en el *Don Quijote* (I, XXIV) de Cervantes: “Y quisiera yo, señora, que vuestra merced le hubiera enviado con *Amadís de Gaula* al bueno de *Don Rogel de Grecia...*”, texto en el que se menciona así la obra de Silva. Sin embargo, el personaje

Esta entrega del ciclo amadisiano comparte unos rasgos compositivos con la comedia escrita por Silva, claramente por la cercanía temporal en la que se compusieron las dos obras. La experiencia de la *Segunda Celestina* se puede considerar un punto de transición que marcará la manera de narrar de Silva en su producción posterior, tanto desde el punto de vista de las preferencias formales (amplio uso de diálogos) cuanto temáticas (confusiones de identidad, sustituciones, situaciones de burla y engaño).

Protagonistas de esta entrega son los caballeros Agesilao de Colcos y Arlanges de España⁹⁰, que andan disfrazados de doncellas sármatas para acercarse a la amada de Agesilao, Diana, y luego recorren la ficción como doncellas guerreras, desatando varios equívocos, y haciendo enamorar tanto a caballeros como a doncellas con su belleza andrógina. Silva sigue con este gusto por unas figuras duales cuya apariencia contrasta con la realidad bajo el vestido y cuyas aventuras se extienden por la totalidad del relato.

El afán de entretenimiento triunfa en esta novela que se caracteriza por la inserción de episodios de corte paródico que se alternan con las aventuras caballerescas: Silva da amplia cabida a la burla y a la parodia de la caballería a través de la figura del caballero burlón Fraudador de los Ardides, personaje completamente inédito en el género e innovación de Silva, que parodia las hazañas y a los personajes caballerescos. Debido al afán de entretener, Silva introduce episodios humorísticos, proporcionando interludios que descargan la tensión entre los varios argumentos del relato caballeresco. La burla, la risa y la ironía son elementos fundamentales de los que se sirve el escritor para renovar y enriquecer la ficción caballeresca.

de Rogel, contrariamente a cuanto la denominación sugiere, no adquiere pleno protagonismo hasta la entrega siguiente. Ante el problema de indicar los dos libros como un mismo libro oncenos, Cravens (1976: 34) ha propuesto considerar la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* como oncenos y la *Cuarta Parte* como decimotercera.

⁹⁰ Martín Lalanda (1999a: XVIII) distingue en la obra cuatro ejes narrativos básicos que se centran todos, excepto el último, en los personajes principales: 1. Florisel-Agesilao (Daraida)-Diana-Sidonia; 2. Niquea-Amadís de Grecia-Lucela; 3. Rogel de Grecia; 4. La amenaza de la destrucción total.

Al lado de la multiplicación de personajes y la amplificación del argumento y de los espacios, se observa una mayor variedad y complejidad también en los episodios menores, que guardan cierta similitud con los de la *Segunda Celestina*. Cobra relevancia lo cómico, con el gigante Mordaqueo y su visión carnal del amor y la afición a la comida, e incluso lo grotesco, con la entrada en la narración de la fea enana Ximiaca, y de personajes de color (como Baruquela), estos ya presentes en la reescritura que hizo Silva de la obra teatral.

TABLA 5. Ediciones del *Florisel de Niquea*, Parte III

	AÑO	CIUDAD	TALLER DE IMPRENTA
Ediciones del <i>Florisel de Niquea</i> , Parte III	1535	Medina del Campo	¿Pierre Tovans?
	1546	Sevilla	Juan Cromberger (herederos)
	1551	Sevilla	Jácome Cromberger
	h. 1550	Évora	Andrés de Burgos (herederos)

Silva se queda en el silencio por muchos años. No hay nuevas publicaciones hasta 1551, año en que se publica en Salamanca el libro más ambicioso del autor: la Cuarta Parte del *Florisel de Niquea*, que tenía que estar ya preparada el año anterior, por tener aprobación de junio de 1550. El libro está dedicado a la princesa María, hija del emperador, por entonces regente de España:

La primera parte de la quarta de la chronica del excellentissimo príncipe don Florisel de Niquea, que fue escripta en griego por Galersis, fue sacada en latín por Philastes Campaneio, traducida en romance castellano por Feliciano de Silva...

En el libro aparece nuevamente, después de Florisel, un caballero disfrazado de pastor, Rogel de Grecia, que ya protagonizaba algunos episodios de la *Tercera Parte*; sin embargo, es aquí cuando el caballero adquiere pleno protagonismo. Los dos libros que constituyen la *Cuarta Parte* están vertebrados por los amores de Rogel con la emperatriz Archisidea, para alcanzar a la cual el caballero se someterá

a una serie de cambios de identidad, adoptando, como muchos de sus predecesores, falsas personalidades, una pastoril, la de Archileo, y una caballescica, la de Costantino. La novedad que se introduce esta vez es la semejanza entre las personalidades adoptadas; Archileo fingirá ser un sosia de Rogel y actuará como mediador en los amores de este con la dama, para hacer confluír las dos identidades solo al final.

La obra se divide en dos libros: en la primera se da el comienzo de estos amores, que quedan en suspenso, ya que por muchos capítulos se relata la guerra de los príncipes griegos contra los de Ruxia, conflicto que termina con la paz al final del primer libro. La estructura del primer libro es bipartita, según observa Villaverde Embid (2002. 9), y separa dos planos: uno fantástico y el otro más “realista”. El primer plano corresponder a la primera mitad de la obra (el Valle de Lumberque y la corte de Archisidea), con los disfraces del pastor Archileo y del caballero Constantino, mientras la parte realista se inicia en la mitad de la obra, cuando Rogel de Grecia retoma su verdadera identidad, y comprende la batalla de los príncipes griegos contra los paganos. Este libro se caracteriza por las aventuras de Rogel de Grecia, que con el nombre de Archileo se enfrenta a una serie de temibles gigantes; al lado de estas aventuras, aparece la temática amorosa, siguen apareciendo personajes fantásticos (gigantes, sagitarios, enanos y magos sabios) y los novedosos rasgos de la novela pastoril (Villaverde Embid: 2002: 8).

Rogel de Grecia pertenece a la categoría del caballero seductor y es “heredero” de los personajes de Galaor (de Montalvo), verdadero paradigma de esta tipología, y Perión (del mismo Silva); su propensión a la lascivia se atenúa solo en el segundo libro de esta parte, ya que el argumento se centra en la progresión de la relación amorosa con Archisidea para llegar al matrimonio, y en la resolución del triángulo amoroso y de los obstáculos que el padre de Sinestasia pone en el camino del caballero y de la emperatriz.

El segundo libro, como observa Martín Romero (2005: 8) presenta “una gran coherencia interna” y se desarrolla a partir de un “eje estructural propio, apoyado en dos pilares básicos: los prodigios de los ‘cerrados de Sinestasia’ y la historia

sentimental de Rogel y Archisidea”⁹¹. Los amores de Rogel y Archisidea dejados en suspenso en el primer libro se reanudan⁹², y la trama sentimental se complica con la creación de un triángulo amoroso con Sinestasia, prima y sosia de Archisidea, que, como en los relatos anteriores, es un mecanismo que complica el argumento; Rogel, aunque se debata entre las dos mujeres, aspira siempre a la mano de Archisidea, y empujará a su amigo el rey de Susiana a casarse con Sinestasia.

Silva, partiendo de la representación de un universo bucólico en la corte de Archisidea, concede espacio a las composiciones líricas en el relato caballeresco (bucólicas, epigramas, romances, coplas), creando una mezcla de verso y prosa a la manera de la novela pastoril. De hecho, Silva tiene otra faceta como autor de composiciones en verso (utilizando tanto el metro italianizante, cuanto los de la tradición lírica castellana, las coplas y los romances), algunas de las cuales se hallan incorporadas en sus textos. Aunque composiciones en verso ya aparecían en el *Amadís de Gaula*, sin embargo, Silva insiste con este recurso en sus *Floriseles*, y lo vincula especialmente a los episodios pastoriles, anticipando así la tendencia de la *Diana* de Montemayor, pero también la de algunos libros de caballerías posteriores a los que en esta intercalación de poemas se adelanta⁹³. En la *Cuarta Parte* aparecen intercaladas bucólicas, sonetos y epigramas, dando lugar a verdaderas justas poéticas entre pastores, que sustituyen en el relato a las batallas y lides que pertenecen al mundo caballeresco.

⁹¹ A su vez, explica el estudioso, estos dos pilares son entrelazados: el Cerrado de Sinestasia es creado por el padre de Sinestasia (el duque Galístenis) cuando Rogel la rechaza, con la finalidad de dar a conocer la belleza de su hija, mientras por otra parte intenta poner obstáculos a la relación entre Rogel y Archisidea.

⁹² “Esta relación sentimental logra conferir unidad aproximadamente a dos terceras partes del texto” (Martín Romero, 2005: 8).

⁹³ “Los inicios, tanto en los Amadises como en los Palmerines y en los Clarianes, recogen un número escasísimo de composiciones (45 octosílabos en el *Amadís* de Montalvo repartidos en dos poemas, ninguna composición en el *Palmerín de Olivia* y tan solo 10 en el *Primaleón*. Por último, 67 en el *Clarián de Landanís* del Maestre Álvaro). Solo después Feliciano de Silva con los Amadises y Jerónimo López con las continuaciones de los Clarianes modificarán esa singularidad de las primeras salidas” (Río Nogueras, 2012, sin paginación).

Otro tipo de discurso incluido en el relato es el de las cartas, elemento que proviene, entre otros géneros, de la ficción sentimental y que Silva había ya incluido en las novelas precedentes; sin embargo, en este libro este material cumple una peculiar función, ya que a través de las cartas⁹⁴ introducidas en esta parte, en cuya artificiosidad se ha visto en Silva un émulo de Guevara⁹⁵, Rogel de Grecia consigue estar presente en la escena con las dos personalidades de Rogel y Archileo. Abundan también en esta entrega los diálogos, que contienen elementos didácticos dirigidos a las mujeres, amplia porción del público lector del género⁹⁶.

El elemento bélico pierde importancia ante el maravilloso y la trama sentimental, y la magia “se convierte en uno de los máximos protagonistas de la obra, aparece casi siempre vinculada a ámbitos cortesanos” (Martín Romero, 2005: 8). Por intervención de los sabios, los caballeros se ponen a prueba en la aventura del Cerrado de Sinestasia, un recinto encantado donde las damas andan disfrazadas causando continuos equívocos en sus encuentros con los caballeros, creando una situación de puro entretenimiento⁹⁷.

Se alternan, como en el libro anterior, aventuras caballerescas y motivos paródicos, mientras la narración caballeresco-pastoril se apoya en el juego de identidades de Rogel de Grecia, que sigue actuando como pastor y caballero a la vez.

En general, en las últimas dos entregas Silva potencia tanto los recursos temáticos como los discursivos, multiplica los casos de amor no caballeresco (las

⁹⁴ Véase Marín Pina (1988).

⁹⁵ Cravens (1976: 88) y Sales Dasí (1996: 149) coinciden en señalar el influjo del estilo de Antonio de Guevara, que gozaba de gran aceptación en los círculos cortesanos, en las cartas que aparecen en la *Cuarta Parte*.

⁹⁶ Concretamente son dos los episodios de este tipo, estudiados por Martín Romero: un “Ornamento de princesas” y el debate sobre Lucrecia (2007a; 2010a).

⁹⁷ Como observa Martín Romero, los cerrados ocupan buena parte del texto y no tienen “otro fin más que el de servir de pasatiempo cortesano.” Además, al final del libro, los tres sabios, la reina de Argines, Alquifa y Urganda, construyen un palacio que sirve para divertir a los caballeros y a las damas de Constantinopla; se suceden una serie de metamorfosis que borran los límites entre lo real y lo mágico: “pero todo es falso, todo es ilusión óptica”, ya que el castillo no es real y desvanece con un estampido.

sustituciones de un personaje con otro para satisfacer la libido); se nota un gusto por las descripciones de los palacios y jardines, de los carros de los cortejos triunfales, los detalles de la vestimenta (en cuya descripción Silva insiste también, en ocasiones, en los episodios de disfraz, aunque se dan independientemente de estos), y en general por todo elemento espectacular o teatral, al que Silva concede amplia cabida en sus últimas entregas⁹⁸.

El libro salió de las prensas solo tres años antes de la muerte del autor; tal vez consciente de que iba a ser la entrega final, Feliciano quiso cerrar con esta obra todos los hilos argumentales de la saga, convirtiéndola en “una especie de testamento literario”⁹⁹.

TABLA 6. Ediciones del *Florisel de Niquea*, Parte IV

	AÑO	CIUDAD	TALLER DE IMPRENTA
Ediciones del <i>Florisel de Niquea</i> , Parte IV	1551	Salamanca	Andrés de Portonaris
	1568	Zaragoza	Pierrez de la Floresta

Este autor no solo demostró su inventiva en el género de los libros de caballerías y en la comedia en prosa, se puso también a prueba con la redacción de un cancionero a la manera “petrarquista”, el *Laberinto de Amor*. El manuscrito, que ha sido estudiado por Alberto Blecua, se conserva en la Biblioteca Nacional (signatura Mss/23196). Esta colección se compone de 117 sonetos, acompañados de estanzas, octavas rimas y epístolas. Blecua (2006: 71) atribuye la composición del cancionero a una época muy temprana, anterior a 1526, y por supuesto a la publicación conjunta de Boscán y Garcilaso (1543), que Silva parece desconocer:

Y, sin embargo, este cancionero, con sus vacilaciones estéticas, ilumina ese mundo tan importante de la introducción de unos metros, unos géneros y un mundo sentimental

⁹⁸ Y que se ve ligado a las formas de entretenimiento nobiliario de la época, como señala Río Nogueras (1999). Entre todas estas manifestaciones cabe claramente el elemento pastoril.

⁹⁹ Sobre el tema del paso del tiempo y la “humanidad” del héroe que va ganando terreno a su “aureola mítica” en esta última parte, véase Martín Romero (2009a; 2010b: 180).

nuevos que hicieron posible esa extraña simbiosis entre las llamadas poéticas medievales y renacentistas.

Las composiciones presentan rudezas, pero, a pesar de las tachas formales, son interesantes en el contenido. Los temas volverán a aparecer en las narraciones de Feliciano de Silva y algunos sonetos, que el autor trató de perfeccionar, habiéndose probablemente vuelto más consciente en la tarea poética, aparecerán en el segundo libro de la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*¹⁰⁰.

Silva tuvo una buena recepción en todos sus ejercicios literarios. Es cierto que este autor, que se dedicó tanto a lo teatral como a lo narrativo, fue el único en alcanzar estos resultados entre sus contemporáneos, ya que supo acercarse a dos tradiciones destacadas de la primera mitad del siglo, la del *Amadís* y la de la *Celestina*, mostrándose capaz de hacerlas revivir en sus continuaciones y de reelaborarlas imprimiéndoles un cuño personal. Silva supo ir mucho más allá de la tarea de imitación, con lo cual nuestro autor se puede considerar, más que un imitador, un creador¹⁰¹, ya que supo convertir sus obras en creaciones del todo originales.

La introducción de nuevos mecanismos narrativos y nuevos personajes y el sabio manejo de los tópicos heredados dieron un nuevo giro a la ficción caballeresca y aseguraron la pervivencia del género. Los libros de caballerías de Feliciano de Silva tuvieron éxito literario y editorial en España, pues contamos con un total de 34 ediciones de sus textos a lo largo del siglo.

¹⁰⁰ En lo específico, el autor rescribirá tres sonetos de este cancionero, de los cuales Blecua (2006: 70) ofrece las variantes.

¹⁰¹ Véase Sales Dasí (2017).

1.5. Feliciano de Silva, continuador y renovador del ciclo amadisiano

Los autores de libros de caballerías tenían muy presente la práctica imitativa renacentista (Cuesta Torre, 1998: 58) que justificaba la repetición de características (temas, motivos, tópicos, personajes) en las obras del género. Buscaban así adscribirse a una tradición previa. Esta forma de obrar era índice de la habilidad creativa del autor y de perfección y calidad literarias.

Dentro del ciclo del *Amadís*, los autores adoptaron distintas posturas a la hora de relacionarse con el modelo, como ha observado tempranamente Bognolo (1996). Sales Dasí (2002b) ha clasificado estas propuestas narrativas, distinguiendo entre las continuaciones conservadoras, “heterodoxas” (o “realistas”), constituidas por el *Florisando* (1510) de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* (1526) de Juan Díaz, y las continuaciones “ortodoxas” de Feliciano de Silva, que representan la estética más exitosa, editorialmente y en su recepción. Dicho en otras palabras, la diferencia estriba en una contraposición entre unas narraciones de tono más didáctico y moralizador, y los relatos de Silva, elaborados a partir de una concepción de la obra de ficción vuelta hacia el entretenimiento.

Aunque es verdad que en las series los autores tendían a repetir situaciones y unos mismos esquemas narrativos o personajes, entablando así un diálogo intertextual con narraciones anteriores, algunos aportaron en mayor o menor medida un cierto grado de novedad dentro de esta práctica imitativa. Feliciano de Silva se instaló en la tradición de una manera singular, con un afán para experimentar con distintos procedimientos narrativos, y con la creación de nuevos personajes al lado de los que ya pertenecían al mundo del primer *Amadís*, partiendo de elementos ya presentes en los textos anteriores, pero aspirando a romper la linealidad y la repetición del modelo. De esa forma sometía sus ficciones a una notable amplificación “manierista”¹⁰² y daba incluso cabida en el relato

¹⁰² Operación ya evidente en el *Lisuarte de Grecia*, véase Bognolo (1996: 45).

caballeresco a materia procedente de otros géneros, como el pastoril y el sentimental.

A continuación, se ofrece una tabla del ciclo amadisiano:

TABLA 7. Ciclo de *Amadís de Gaula*

	AÑO	TÍTULO	AUTOR	CIUDAD	TALLER DE IMPRENTA
Ciclo de <i>Amadís de Gaula</i>	1508	<i>Amadís de Gaula</i> (Libros I-IV)	Garci Rodríguez de Montalvo	Zaragoza	Jorge Coci
	1510	<i>Las sergas de Esplandián</i> (Libro V)	Garci Rodríguez de Montalvo	Sevilla	Jacobo Cromberger
	1510	<i>Florisando</i> (Libro VI)	Ruy Páez de Ribera	Salamanca	Juan de Porras
	1514	<i>Lisuarte de Grecia</i> (Libro VII)	Feliciano de Silva	Sevilla	Juan Varela de Salamanca
	1526	<i>Lisuarte de Grecia</i> (Libro VIII)	Juan Díaz	Sevilla	Jacobo Cromberger
	1530	<i>Amadís de Grecia</i> (Libro IX)	Feliciano de Silva	Cuenca	Cristóbal Francés
	1532	<i>Florisel de Niquea</i> , Partes I-II (Libro X)	Feliciano de Silva	Valladolid	Nicolas Tierri
	1535	<i>Florisel de Niquea</i> , Parte III (Libro XI)	Feliciano de Silva	Medina de Campo	Pierre Tovans
	1546	<i>Silves de la Selva</i> (Libro XII)	Pedro de Luján	Sevilla	Dominico de Robertis
	1551	<i>Florisel de Niquea</i> , Parte IV (Libro XI)	Feliciano de Silva	Salamanca	Andrés de Portonaris

Ruy Páez de Ribera en su *Florisando* (Salamanca, 1510), sexto libro del ciclo, retoma el argumento de las *Sergas*, quedando apegado a la idea de cruzada de Montalvo, y crea una obra cuyas características sobresalientes son el didacticismo y la visión cristiana del mundo. Destaca su condena de los temas constitutivos del género, como la magia, la crítica de la conversación y de la hermosura femenina como inductoras al pecado, y la actitud moralizante acerca del tema del amor, al cual concede poca o nula cabida en su texto. Tema este, que Feliciano de Silva tratará, en cambio, desde una perspectiva menos dogmática, representando una variedad de situaciones y conflictos sentimentales a través de personajes que muestran una gran libertad en el campo amoroso –desde las doncellas atrevidas y seductoras hasta los caballeros más “donjuanescos”, como Rogel de Grecia. La postura adoptada por Páez de Ribera, la de un distanciamiento ideológico de la obra de Montalvo, que intentaba generar unas distintas expectativas de recepción, hubo de ser responsable del fracaso de la obra¹⁰³, que no logró alcanzar ni de lejos el número de ediciones de los demás libros del ciclo (hubo solo una segunda edición por Juan Varela de Salamanca, Sevilla, 1526).

El bachiller Juan Díaz en su *Lisuarte de Grecia* (Sevilla, 1526), octavo libro, continúa la línea de Páez de Ribera, condenando todos los libros de magia a una hoguera que refleja la que tiene lugar en el *Florisando*. Siguiendo el argumento de la obra de Páez de Ribera, se centra en la lucha contra el infiel y toma de este texto muchas inspiraciones argumentales. Entre estas, el desplazamiento de la acción hacia cortes ajenas a la de Constantinopla (Roma y Macedonia), que Feliciano de Silva en sus narraciones convertirá nuevamente en espacio central y privilegiado de las aventuras¹⁰⁴. Este libro no tuvo éxito editorial, de hecho, se conoce solo esta única salida, la prínceps. Al fracaso al pudo contribuir la puesta en escena, en sus

¹⁰³ Sobre el *Florisando* véase Sales Dasí (1998a).

¹⁰⁴ Como observa Sales Dasí, en el texto de Juan Díaz hay “mínimas coincidencias que nos hacen pensar en un influjo directo.” Estos puntos de contacto del texto de Díaz con el de Páez de Ribera, resumidos, consisten en la lucha contra el paganismo, el tono clerical que retoma muchos pasos del *Florisando*, una historia de amor entre príncipes de religiones distintas, además de registrarse similitudes entre las figuras de las terceras que actúan en estos amores, tanto en Páez de Ribera cuanto en Díaz, que median entre los enamorados con fines de favorecer su acercamiento. Para el cotejo argumental, véase Sales Dasí (2002a).

páginas, de la muerte del héroe fundador del linaje, Amadís de Gaula, y el ingreso del resto de los héroes en un monasterio de Fenusa.

Tanto Páez de Ribera como Díaz llevan a culminación la tendencia moralizante de Montalvo, a la cual se someten todos los rasgos propios de la ficción caballeresca. Esta esencial incomprensión de la obra original será la razón por la cual Feliciano de Silva, tomando distancia de estas narraciones, empezará tan dura polémica contra estos dos libros.

En su *Lisuarte de Grecia* (1514), al retomar la narración donde Montalvo había terminado el argumento de las *Sergas* (el encantamiento de todos los príncipes a manos de Urganda), Feliciano de Silva hace caso omiso del texto de Páez de Ribera. La voluntad de este autor de erigirse como único *editor* de las historias del linaje amadisiano se hace patente desde el prólogo del mismo libro, cuando deja claro que el texto que le sirve de referencia es el de Montalvo:

Dize la historia que como el valiente y esforçado Amadís y el emperador de Constantinopla Esplandián con todos los otros reyes y reinas fueron encantados de la gran sabidora Urganda, como en la quinta parte d'esta historia avéis oído, que las nuevas sonaron por todo el mundo, de donde todos los que los conoscían gran pesar a sus animas se siguió.

(LdG, I, 6)

El *Lisuarte* de Díaz se publicó tras la aparición del libro de Silva, con lo cual este autor, numerando su libro tras el de Páez de Ribera, parece desconocer la obra¹⁰⁵, pero hay huella de que la conoció cuando ya tenía avanzada la escritura, como declara en el prólogo; de hecho, el autor se dio cuenta de la redacción de una séptima parte, de ahí que la suya pasó a ser la octava parte de la saga.

Feliciano de Silva arremete también contra este libro desde el *Amadís de Grecia* (1530), que ve la luz cuatro años más tarde, desde la nota de «El corrector al lector»:

¹⁰⁵ Observa Sales Dasí (2001b: 8) que este autor “se revela un gran conocedor de la tradición literaria en la que se inserta. A excepción del texto anterior de Silva, hace constantes alusiones a los seis libros anteriores del *Amadís*.”

No te engañe, discreto lector, el nombre d' este libro diciendo ser *Amadís de Grecia* y *Nono libro de Amadís de Gaula*, porque el octavo libro se llama *Lisuarte de Grecia*, en lo cual ay error en los autores, porque el que hizo el octavo de *Amadís* y le puso nombre de *Lisuarte* no vio el sétimo, y si lo vio no lo entendió ni supo continuar; porque el sétimo, que es el *Lisuarte de Grecia* y *Perión de Gaula* hecho por el mismo autor d' este libro, en el capítulo último dize aver nacido el Donzel de la Ardiente Espada, hijo de Lisuarte de Grecia y la princesa Onoloria, el cual se llamó el Cavallero de la Ardiente Espada y después Amadís de Grecia, de quien es este presente libro. *Assí se continua el sétimo este nono y se avía de llamar octavo, y porque no uviesse dos octavos se llamó él nono puesto que no depende del octavo sino del sétimo* (como dicho es). Y fuera mejor que aquel octavo feneciera en las manos de su autor y fuera abortivo que no que saliera a luz a ser juzgado y a dañar lo en eta gran genealogía escrito, pues daño assí poniendo confusión en la decendencia y continuación de las historias.¹⁰⁶

Feliciano de Silva denuncia la intrusión del libro de Juan Díaz que, siendo octavo, convierte el *Amadís de Grecia* en el nono libro, y hace explícita la dependencia de su libro de su propio *Lisuarte*, siguiendo por lo tanto una línea autorial autónoma, orientada a satisfacer los gustos de un público que no hubo de identificarse con la orientación de las narraciones “heterodoxas” que suprimían los elementos constitutivos de la ficción de Montalvo.

En el mismo texto del *Amadís de Grecia*, en la *Segunda Parte*, hacia el final, Silva vuelve a referirse a los dos libros de Páez de Ribera y Juan Díaz (“otros autores”), con ocasión del encantamiento de los príncipes por la maga Zirfea y los sabios Urganda y Alquife, enmendando las aberraciones y las imprecisiones sobre los personajes, y devolviendo vida al fundador del linaje, Amadís de Gaula:

Y, porque aquí quedó encantado de aquella gran sabia, Alquife dio fin a su obra acabando con dezir que esta era verdadera corónica d'estos cavalleros con la de sus padres Lisuarte y Perión como procede claramente de las *Sergas de Esplandián*, puesto

¹⁰⁶ Bueno Serrano y Laspuertas Servisé (2004: 7). El subrayado en el texto es mío para facilitar la comprensión de los puntos retomados en el comentario.

que otros autores muy aficionados al rey Amadís y al emperador Esplandián, porque no quedassen sus aficionados assí suspensos, compusieron un libro de Florisando, el cual parece claro ser fabulando porque en toda la grande historia del rey Amadís no parece don Florestán tener ni aver tenido hijo de Corisanda, así que la verdad es que se compuso como ya dixé; y tras él otro de Lisuarte donde dize que murió el esforçado rey Amadís, lo cual claro parece ser fingido porque Amadís, según sus coronistas, bivió más de dozientos años, y a la sazón que dize aquel libro morir no avía ochenta, de lo cual todo la gran corónica de Florisel de Niquea y del fuerte Anaxartes da muy grande y larga relación.

(AdG, II, CXXIX, 564)

En 1546 se publicó la primera edición del *Silves de la Selva* de Pedro de Luján (Sevilla, Dominico de Robertis), libro duodécimo de la serie, que continúa la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* (1535). En el libro, Luján, autor noto también por los *Coloquios matrimoniales* (1550), anuncia también una continuación que nunca vio la luz. Esta vez, se trata de una continuación que quiere vincularse directamente a la ficción creada por Silva, lo que ocasiona que el mirobrigense ataque otra vez al intruso, para proclamarse único continuador de las historias de Montalvo a través de sus crónicas (“esta es la verdadera historia”). La crítica aparece en el final de la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* (1551):

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

toda esta historia lo mostrara al que lo uviese leído o tuviere conocimiento de estilos y frases de escrever.

(FdN, IV, II, XCIX, fol. 197v)

Con estas operaciones dirigidas contra los tres textos, Feliciano de Silva se proclama el único heredero de Montalvo y se encarga de transmitir los verdaderos sucesos y las aventuras de toda la genealogía de héroes: hijos, nietos, bisnietos que descienden de la primera pareja de ideales amadores, Amadís y Oriana, responsables del linaje de Gaula. En palabras de Moral Cañete (2008: 577): “Feliciano de Silva es el verdadero creador del ciclo.”

Después de la publicación de los textos de Páez de Ribera y Díaz la ficción se veía comprometida por la visión religiosa y la serie ya no despertaba mucho interés. Feliciano de Silva orientó su ficción hacia el entretenimiento puro (sin dejar del todo de lado los presupuestos didácticos) y, teniendo en cuenta los gustos de los receptores, introdujo en cada texto elementos de innovación que pudieran mantener vivo el interés del público, con el cual se relaciona buscando su complicidad¹⁰⁷. Por otra parte, Silva arremete contra quienes no han sabido entender los cauces narrativos característicos de la obra de Montalvo (Páez de Ribera y Díaz), mientras, como en el caso de la crítica contra Luján, el autor defiende y reivindica un mundo de ficción propio, que no está abierto a soluciones ajenas. El público, que ansiaba aventuras y entretenimiento, hubo de apreciar mucho más esta variedad ofrecida por la ficción de Feliciano de Silva, autor consciente de la eficacia de sus recursos y de las exigencias de los lectores. A partir de los códigos narrativos heredados del modelo, Silva los reelaboró con una inventiva propia, de camino hacia una estética cada vez más personal.

¹⁰⁷ Esta relación autor/lector es central y es llamada en causa por esta función de la novela orientada a la diversión. Véase Bognolo (1996: 51).

CAPÍTULO 2

INNOVACIONES:

DE LA OCULTACIÓN DE IDENTIDAD AL DISFRAZ

2.1. Motivos novedosos: la temática pastoril

Los libros de caballerías se revelaron como un género particularmente apto para la inclusión de un material narrativo heterogéneo. Como hemos subrayado, el género avanza entre renovación e imitación conforme a la voluntad de los autores que aportan distintos grados de variedad en sus ficciones. Silva introduce en sus textos materiales contemporáneos: elementos de la ficción sentimental, composiciones poéticas, dramatismo teatral, son algunos rasgos sobresalientes a través de los cuales podemos apreciar la mezcla genérica en sus textos y la voluntad amplificadora respecto a la estructura caballerescas inicial.

La labor creativa de Silva supone una imitación diferencial¹⁰⁸ por la que, apartándose del modelo de la obra de Montalvo, el autor va introduciendo en sus narraciones unas novedades que revitalizan un género que, de otro modo, se habría agotado en la repetición de unas mismas fórmulas narrativas y motivos o en el que hubiese acabado prevaleciendo el didacticismo y el realismo de las ficciones heterodoxas.

Hemos destacado cómo el *Lisuarte de Grecia*, primer experimento literario de Silva, es el punto de partida de la recuperación del cauce narrativo y del espíritu

¹⁰⁸ Sainz de la Maza (1991-92: 284) observa que estamos ante un impulso de «imitación diferencial», que se ha considerado como característico del manierismo y que, ante la agobiante superioridad del modelo (aquí, fundamentalmente, el *Amadís* con las *Sergas*), encauzaría la creatividad artística por la vía de la inventiva formal y de las variaciones (multiplicación e hiperbolizarían de elementos secundarios, pérdida del centro de la composición, complicación artística, etc.) sobre el tema y estructura de referencia proporcionados por la obra magistral.”

caballeresco del *Amadís de Gaula*. Esta obra, además de seguir la línea amadisiana, contiene ya *in nuce* los motivos que Silva desarrollará en las continuaciones siguientes. A partir de aquí Silva inaugura la rama ortodoxa a través del proceso imitativo, y con la constante variación, la multiplicación de personajes y aventuras y la introducción de nuevas temáticas el autor llega a transformar las características del género.

Se pueden considerar el *Lisuarte de Grecia* y el *Amadís de Grecia* las continuaciones más puramente “amadisianas”, que preparan la construcción de las creaciones siguientes, en las cuales abundarán los elementos novedosos, tanto a nivel temático, como por los personajes nuevos que Silva introducirá en la ficción. Nuestro autor va configurando sus relatos aportando aspectos originales que formarán parte integrante de los relatos posteriores. Entre las innovaciones, la tendencia más original es sin duda la del disfraz: los protagonistas de las narraciones del subgrupo de los *Floriseles* recorren el espacio de la ficción con una doble identidad, creando confusiones en la percepción de otros personajes.

Según Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 76), la saga de los *Floriseles*:

Constituye el mejor ejemplo de la novela de ficción total que llega a crear Feliciano de Silva. ¿El sujeto? La concatenación de mil y una aventuras de distintos personajes, en diferentes espacios, dando entrada a todo tipo de situaciones, amorosas, pastoriles, maravillosas, bélicas... ¿La forma? La multiplicación de protagonistas y de escenarios convierte las obras en un verdadero río de aventuras. El disfraz permite multiplicar el número de personajes, más allá del recurso anterior del cambio de nombre y de identidad de los caballeros de las primeras entregas del género. ¿La finalidad? La diversión y el entretenimiento.

La doble identidad multiplica la presencia de los protagonistas en el relato y permite diversificar las situaciones; el personaje se convierte en un ente multifuncional que se mueve por espacios distintos que no son solo los de las armas. El motivo contribuye así a una reconfiguración del relato caballeresco a favor de elementos novedosos.

Uno de los aspectos originales de la obra de Silva consiste en el entrelazado “temático”, según ha destacado Martín Lalanda en su estudio sobre la *Tercera Parte*

del Florisel de Niquea, formado por la conjunción de clases de motivos¹⁰⁹, a veces superpuestos: los caballerescos, los bizantinos, los sentimentales, los pastoriles y los humorístico-paródicos (Martín Lalanda, 1999a: XVIII). Frente a los motivos caballerescos y sentimentales, los demás citados “sirven para descargar la tensión acumulada a lo largo de la narración” (Martín Lalanda, 2002). Esta variedad de temáticas amplifica los relatos y fragmenta la narración que se ve marcada por la alternancia entre las situaciones caballerescas y el resto de tramas entre las cuales destaca el gusto por “el equívoco y el enredo casi teatral” (Sales Dasí, 2006b: XX).

Para Martín Lalanda, los motivos preponderantes son claramente los caballerescos, que comprenden combates, duelos, desafíos, liberaciones de personajes presos, encantamientos, y los sentimentales, que incluyen las aventuras galantes, los amores no que derivan del modelo celestinesco y las suplantaciones con fines de seducción de doncellas en el lecho. En cuanto a los motivos que sirven para descargar la tensión, estarían: 1. Los de carácter pastoril, representados por las figuras de Florisel de Niquea y Darinel. 2. Los humorísticos, por Darinel y los enanos Busendo, Mordaqueo y Ximiaca. 3. Los equívocos, por los episodios de los hermanastros-gemelos Florisel y Alastraxarea que se hacen pasar el uno por el otro; de Amadís de Grecia convertido en la doncella sármata Nereida; y de Agesilao y Arlanges transformados, como este, en doncellas guerreras. 4. Los episodios de burla de las caballerías, que consisten, mayoritariamente, en las apariciones del caballero burlador, cuatrero y astuto, Fraudador de los Ardides.

Lo que nos va a ocupar en este trabajo son los equívocos causados por el disfraz, al que hay que agregar los que derivan del aspecto idéntico de dos personajes, la que podemos llamar temática plautina o de los *Menaechmi* y del

¹⁰⁹ Un entrelazado, explica Martín Lalanda en su introducción a este libro, “que no es exclusivo de Silva, pues los escritores de la época que escriben en prosa, por carecer de una preceptiva común y por el hecho de la imprecisa distinción de esquemas narrativos, actúan con un criterio narrativo y editorial nada rígido.” Tampoco existe una separación neta entre géneros, ya que Silva intercala en la prosa poesías declamadas o cantadas; además el autor se distingue por el empleo de técnicas parateatrales (uso de diálogos y monólogos, comentarios de pueblo en los lances, entradas triunfales y torneos) y de la metateatralidad (al yuxtaponer dos espacios narrativos que adquieren espacialidad, dando lugar a un verdadero escenario teatral que los demás personajes contemplan).

Amphitruo en las dos variantes, que hasta ahora han recibido poca atención, y que también van a ser objeto de nuestro estudio.

Silva va marcando su estética personal dejando a un lado algunos aspectos del modelo mientras desarrolla temas y recursos que le permiten encaminar su ficción hacia el entretenimiento. En su obra se repiten unos elementos constantes (temas, personajes, situaciones) que caracterizan su universo ficcional, y al mismo tiempo el autor compone relatos muy diversificados. Ensayando distintas fórmulas, Silva crea una evolución dentro de su propia obra, debido al continuo manejo de temas y técnicas compositivas.

Es precisamente con la intención de destacar esta evolución que nos proponemos analizar la temática objeto de estudio: los equívocos causados por el disfraz y la semejanza en la obra del autor, ya que el juego entre ser y apariencia en los personajes y la creación de ambigüedad es uno de los recursos clave a través del cual Silva consigue enriquecer la trama y configurar sus libros de caballerías de manera original.

La materia pastoril, a partir de unas apariciones casuales de algún villano en el *Lisuarte de Grecia*¹¹⁰, conforma el epílogo del *Amadís de Grecia*, luego entra en la *Segunda Celestina*, y más decididamente como temática en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*. Esta incorporación se dio progresivamente, probablemente a medida que Silva se daba cuenta de las posibilidades que esta novedad abría en la ficción, y responde, por lo tanto, a una finalidad creadora del autor¹¹¹.

¹¹⁰ Se trata de una breve aparición en el cap. LIII, p. 116; Lisuarte “vio tres pastores que a ala fuente venían tornar fuyendo como lo vieron. Él los llamo diziéndoles que no oviessen miedo. Ellos, con aquello assegurándose, fueron a la fuente e, sentándose, sacaron de comer de lo que para sí traían. Dixeron al cavallero si quería comer. Él, que bien menester le era, más por no se dexar morir que por voluntad que lo tuviesse, dixo que sí. Ellos le dieron de lo que para sí tenían. Él gelo agradesció [e] comió d’ello, pero no mucho. Los pastores lo miravan muy espantados de su grandeza y hermosura. De que ovieron comido, beviendo del agua de la fuente, se despidieron del cavallero.”

¹¹¹ Tres estudiosos reconocieron tempranamente esta innovación en Feliciano de Silva. Avalle-Arce (1974, en particular véase las pp. 36-42), fechando el nacimiento de la novela pastoril española con la publicación de la *Diana* de Montemayor (1559), indicó a Silva entre los precursores del género y como iniciador de la moda de introducir pastores en las formas de la literatura de

La imbricación de lo pastoril en lo caballeresco se da en el *Amadís de Grecia* con dos operaciones: la primera es la creación del pastor Darinel, que, a pesar de su bajo origen, se declara igual al caballero en cuestiones de amor y se caracteriza por expresar una concepción en esta materia de matriz psicofisiológica¹¹². Por otra parte, Darinel se queda, en todo caso, como un contrapunto risible del caballero, sobre todo por su cobardía, y por la fundamental incompreensión de los presupuestos neoplatónicos con la que se caracteriza inicialmente¹¹³.

La tipología de pastor elaborada por Silva tendrá su evolución en Filínides, el pastor de la *Segunda Celestina*: este personaje, destaca Baranda (1987), es discreto y no cómico, portador de un amor espiritual que expresa con un estilo elevado, contrapunto positivo a los casos eróticos presentados en la comedia, y constituye en Silva una importante ruptura con la figura del pastor tosco y cómico heredada de las convenciones literarias.

Lo que permite el acceso a este nuevo espacio es la transformación del caballero por amores: “Lo pastoril se presenta en la obra de Silva íntimamente relacionado con un elemento de carácter narrativo, el recurso al disfraz” (Moral Cañete, 2009b: 449). Lo que nos lleva a considerar la segunda vía que propicia la introducción de la temática: el disfraz pastoril de un caballero real, Florisel de

ficción. López Estrada (1973; 1974) reconoció un “fin creador” detrás de la inserción de los episodios pastoriles a partir del final del *Amadís de Grecia* (1530), y en la presencia de lo pastoril y lo caballeresco un medio a través del cual el autor consigue renovar la ficción. Más tarde, Montemayor aislaría el conjunto de elementos bucólicos elaborados por Silva en un género independiente del caballeresco en su *Diana*. El estudioso dice además que: “La mezcla de personajes procedentes de diferentes medios de la imaginación literaria es un esfuerzo bien encaminado para abrir el cauce de la novela moderna” (p. 330). Para Cravens (1976) la comprensión de los elementos bucólicos en Feliciano de Silva abre el paso a la comprensión de la obra de Montemayor y de la de Cervantes, del período de génesis de la novela española y, por lo tanto, europea en su desarrollo posterior.

¹¹² Como ha observado Cravens (1976: 44) “Ciertos atributos y actividades de Darinel, y de los otros personajes que toman parte en el episodio pastoril, no pertenecen a la vida de los caballeros andantes sino a la de los pastores literarios. Parece haber, en todo esto, más recuerdos de las obras de Juan del Encina que de cualquier otra fuente de inspiración o de materias posible.”

¹¹³ Sobre este aspecto, véase Bueno Serrano (2005), y, sobre la temática pastoril en Silva (2010).

Niquea, que se metamorfosea en pastor haciéndose llamar Cavallero de la Pastora y adoptando el traje pastoril para estar cerca de su amada Silvia. A su vez, Silvia es una noble que desconoce sus orígenes y que anda vestida de pastora hasta encontrar a sus verdaderos padres, pudiendo tras la anagnórisis acceder al matrimonio con el príncipe Anastarax. El caballero entra a vivir en el espacio de la floresta donde, como destaca Río Noguerras (1999: 158), “se refugian quienes, con disfraz de pastor ahora, encarnan igualmente la inversión de los modelos heroicos con sus acciones y palabra”¹¹⁴.

En el *Amadís de Grecia* el episodio “bucólico” es solo un epílogo, que parece una imitación de los últimos capítulos del *Primaleón*¹¹⁵ que no se entreteje con el resto de la narración, pero sirve para enlazar temáticamente y narrativamente este libro con la *Primera Parte del Florisel de Niquea*, en el que se renuevan las andanzas de los tres protagonistas, Florisel, Darinel y Silvia, en el espacio de la ficticia Tirel, la “Arcadia” de Feliciano de Silva.

La integración de lo pastoril implica una renuncia temporal de la aventura caballeresca; la convivencia de las dos temáticas, que se da a través de un caballero metamorfoseado en pastor, comporta la adaptación de dos mundos opuestos, el sosegado (y más introspectivo) de la vida en el campo y el bélico (agresivo), reflejado en las ocasionales vueltas del caballero a su oficio en momentos que requirieran más acción (como la defensa de la amada).

Como queda claro, esta contaminación de motivos lleva a un significativo cambio en la ambientación: el espacio de la aventura deja lugar a florestas y campos y, en definitiva, a una naturaleza idealizada que es apostrofada por el caballero-pastor (la naturaleza como *remedium amoris*) que muestra a este respecto una nueva sensibilidad. El caballero-pastor se expresa con un lirismo y una retórica que en las

¹¹⁴ Como observa Río Noguerras en el mismo estudio (1999), la risa cortesana es el elemento de unión básico en la relación entre los personajes del caballero noble y del pastor-escudero ridículo, antiheroico y bufón representado por Darinel.

¹¹⁵ Subraya Bueno Serrano (2005: 168) que este episodio comparte con los capítulos finales del *Primaleón* “idéntica función propagandística y disposición estructural, debería ser explicado a partir de relaciones intratextuales e intertextuales en su génesis.” Se refiere a los capítulos en que se cuentan los amores de Platir, héroe de la siguiente continuación, con Sidela.

entregas siguientes confluirán en verdaderas composiciones poéticas intercaladas en la narración en prosa.

La temática pervive al comienzo del *Florisel de Niquea*, decae en la continuación siguiente para recobrar importancia en la *Cuarta Parte*. Por esas fechas lo pastoril estaba muy en boga –piénsese en la publicación de Boscán y Garcilaso que precede a esta entrega en unos pocos años. La amplitud ganada por la temática indica también que la simbiosis de los dos mudos hubo de gustar a los lectores. En efecto, la mezcla del elemento caballeresco y pastoril se puede considerar uno de los aciertos que contribuirá al éxito de la propuesta narrativa de Silva.

El elemento pastoril cobra notable importancia, casi tanto como lo caballeresco, sobre todo en el primer libro del último *Rogel*. En la narración el disfraz del protagonista, Rogel de Grecia, permite el acceso a un nuevo espacio bucólico y de evasión, la corte de la emperatriz Archisidea. Ahora frente a la caballería cobra importancia estética la representación de un ambiente idílico (con una figura femenina en el centro, la emperatriz) un mundo donde es la belleza de la dama la que lleva a los nobles a abandonar su identidad y adoptar una nueva. Una belleza única que es capaz de crear un mundo distinto que gira en torno a la hermosura de la dama, en el que el caballero-pastor se dedica a la contemplación de la belleza (Martín Romero, 2009b: 582).

La introducción de la temática se acompaña con importantes variaciones formales. Asistimos en esta parte a la multiplicación de los caballeros-pastores que ahora llegan a formar un gran séquito para la dama, a quien entretienen con sus habilidades de músicos. Aprovechando la posibilidad de introducir al protagonista en esta ambientación, Silva recrea en la ficción el mundo del entretenimiento palaciego dejando lugar a la dramatización de églogas puestas en boca del pastor Archileo (Rogel disfrazado) que aparecen intercaladas en la prosa¹¹⁶.

La intriga que deriva del disfraz inicial en este libro es mucho más compleja, debido a que el protagonista, Rogel, no solo se disfraza, sino que mantiene en pie dos identidades separadas (la caballescya y la pastoril) dando lugar a un verdadero

¹¹⁶ Véase Río Noguerras (2002).

desdoblamiento. Este desdoblamiento prolonga la convivencia de los motivos caballeresco y pastoril en los dos libros de la *Cuarta Parte*. El movimiento del personaje en este espacio bucólico coincide con las transiciones entre la actuación como pastor y la vuelta a las batallas o a la aventura caballeresca y, como veremos, marca estructuralmente la obra.

Hemos destacado hasta aquí brevemente las implicaciones de la inclusión de la temática pastoril. La imbricación de lo pastoril en el género responde ante todo a una búsqueda de novedad del autor, que empezó desde el *Amadís de Grecia* a caracterizar al caballero de una manera que se aparta del papel clásico del personaje en el género, con un énfasis en la expresión de los sentimientos; permite introducir un espacio bucólico en el relato caballeresco, concebido para la evasión o el entretenimiento cortesano, reflejo de la moda imperante en la época; da pie a la intercalación de composiciones poéticas, otro rasgo formal que, al igual que las cartas, modifica e hibrida el texto; sobre todo, da lugar a un desdoblamiento de espacios (en la narración) y de identidad (del personaje).

2.2. De la fórmula tópica de la ocultación de identidad a una nueva estrategia narrativa: el disfraz

La ocultación de identidad, ya elemento característico del *roman artúrico*, es un principio básico en los libros de caballerías que sirve para propiciar la aventura. El caballero que sale a cumplir sus primeras aventuras suele celar su nombre hasta conseguir con sus hazañas una fama tal que lo ponga en condiciones de poder revelarse públicamente¹¹⁷. Como explica Cacho Blecua (1987: 148), los caballeros “mediante el incógnito demuestran su humildad, pues no desean mostrarse ante los demás con su propia personalidad” antes de haber alcanzado una fama suficiente. Hay una estrecha relación entre las gestas y el reconocimiento de estos méritos, que es concedido bajo el nombre del caballero. El honor está estrechamente vinculado

¹¹⁷ Sobre la ocultación de identidad y la adquisición del nombre véase los estudios de Cacho Blecua, su “Introducción” al *Amadís de Gaula* (2001: 142-149), Marín Pina (2011, desde la p. 234); en general, el estudio de Guijarro Ceballos (2007).

al amor, y ambos son concedidos en última instancia por la dama; a través del matrimonio con esta, el caballero alcanza el ápice en las dos trayectorias.

Como los héroes del *roman*, también el caballero suele desconocer su linaje, o se encubre hasta hacerse digno de él a través de sus acciones. La investidura marca el ingreso del héroe en el mundo de la caballería y con esta suele darse el cambio del “nombre apelativo”, un elemento esencial en la caracterización del personaje; a partir de aquí el caballero novel puede empezar sus andanzas e ir en busca de aventuras. Asumiendo un nombre distinto del de partida el caballero desdobra su personalidad, además, este ocultamiento le permite al paladín instaurar relaciones nuevas con los personajes con los cuales topa –amigos y parientes– o con la corte en la que se introduce, ya que el incógnito llama la atención sobre esta nueva identidad constituida, sin importar el linaje, los alcances o las relaciones que el caballero ha instaurado en el pasado.

La adquisición de la fama (o el reconocimiento del mérito del caballero por parte de otros) se asocia con los rasgos o esquemas básicos más recurrentes en los libros de caballerías, que, como destaca Guijarro Ceballos (2007) son dos: 1. La ocultación del nombre propio, a través de la anonimia (ocultación del nombre propio) y de la polionomasia (un cambio de sobrenombre elegido por el sujeto para ocultar su verdadera identidad); 2. La ocultación del rostro a través de la pieza del arnés que defiende la cabeza, que, al menos en los libros de caballerías de Silva, suele ser el yelmo (puede ser almete, celada o bacinete).

A estos dos recursos habría que agregar la importancia del detalle armamentístico, constituido por las divisas y armas, que permiten la identificación del caballero, acompañando visualmente la adopción del seudónimo o apelativo caballeresco. Divisas y armas tienen tanto valor descriptivo cuanto narrativo, pues facilitan el mecanismo de anagnórisis.

Los recursos citados tienen dos respectivas funciones (Guijarro Ceballos, 2007: 73):

Con el primer recurso, el caballero impide que se vinculen sus hazañas con su linaje (el conocimiento del nombre propio lo enraizaría con el que es por sangre) y fuerza su vinculación al sobrenombre que se otorga durante varias aventuras (lo enraíza con el que es por sus hechos). Con el segundo recurso, impide el reconocimiento inmediato

del rostro e indirectamente el del nombre propio (impedimento facultado por la indumentaria propia con que corre aventuras: la armadura completa con la pieza del arnés que protege su cabeza, normalmente una celada o yelmo con visera, móvil o fija). Ambos recursos dilatan en el tiempo la asociación efectiva entre el linaje y las obras, la sangre y los méritos, de modo que cuando el andante adquiere suficiente reputación está en condiciones de *publicar* su nombre y *darse a conocer* (mostrar su rostro).

La fase de incógnito o desconocimiento del héroe a través del cambio de apelativo por lo tanto se completa por la invisibilidad del rostro. Se trata de una fase cíclica, es decir puede ocurrir varias veces en la trayectoria vital del caballero, en la que se distinguen tres fases: una fase vital ascendiente, en la que el caballero adopta un apelativo; la crisis o culminación de esta fase que lleva a un nuevo cambio de nombre; después de la crisis, empieza una nueva fase ascendiente en la que el caballero muda nuevamente su “máscara” y toma un nuevo apelativo y nuevas armas personales conforme a las nuevas circunstancias; o bien, esta lleva a la posterior revelación de la identidad, que suele culminar en el matrimonio del héroe con la dama. La anagnórisis, a su vez, suele darse en dos momentos o estadios: el primer estadio consiste en el reconocimiento de las armas o divisas (es un reconocimiento visual); el segundo estadio es la anagnórisis final a través de la revelación del verdadero nombre del sujeto (Guijarro Ceballos, 2007: 196-97).

Detengámonos en el primero de estos rasgos, el deseo de mantener secreto el nombre. El protagonista de los libros de caballerías vive en un estado de ocultamiento permanente, cambiando varias denominaciones que se relacionan con momentos cruciales de su vida, sean el sufrimiento amoroso o la anagnórisis. La transformación¹¹⁸ del yo del caballero, por lo tanto, como apunta Cacho Blecua (1979: 106), “se manifiesta sobre todo en el cambio de nombre”. El protagonista de la obra de Montalvo a lo largo de su trayectoria cambia de apelativo y de identidad, identificándose en su infancia como Doncel del Mar, para pasar a ser Amadís tras

¹¹⁸ El amor opera transformaciones, pero otros fundamentales cambios se dan en la personalidad del caballero, por ejemplo, con la adquisición de un señorío, el matrimonio, siendo la última de todas las transformaciones la subida al trono, con la cual el caballero andante ya se convierte en un héroe sedentario. Véase Amezcua (1984).

el reconocimiento por sus padres y Beltenebros en el destierro que cumple en la Peña Pobre por el rechazo de Oriana. Estos cambios, observa Cacho Blecua, tienen una significación radical y tienen relación con el contexto, marcan la transformación a la cual se somete el caballero en las distintas fases de su vida, que corresponden a la adopción de una nueva personalidad o de un nuevo yo¹¹⁹.

La onomástica¹²⁰ por lo tanto suele concordar con las transiciones en la vida del héroe, o con el curso de los amores, tanto en la conquista como en la ruptura (Marín Pina, 2011: 236). Así, los protagonistas de Silva asumirán nuevos apelativos e identidades para la conquista amorosa: Amadís de Grecia será Nereida, Agesilao Daraida, Florisel de Niquea el Cavallero de la Pastora¹²¹, Rogel, Archileo y Constantino, pero con algunas innovaciones.

A nivel narrativo, el cambio de identidad funciona como motor que favorece la acción, ya en Montalvo: las nuevas personalidades del caballero con las respectivas fases de ocultación y revelación corresponden a fases de apertura o cierre de nuevos segmentos argumentales que hacen avanzar la narración.

En cuanto al segundo punto, son muchos los episodios caballerescos que están condicionados al uso del yelmo que oculta el rostro, fundamental en las justas y en los torneos, en los pasos por florestas, puentes o castillos, y en los combates entre padre e hijo o entre hermanos que no pueden reconocerse porque llevan el rostro cubierto.

Sobre estos esquemas básicos Silva logra variar, introduciendo el juego de las apariencias: los personajes disfrazados empiezan su curva con una fase de ocultación que debe necesariamente terminar con la revelación en el momento en que alcanzan su propósito, que es la conquista de la dama. Como el cambio de

¹¹⁹ Sin embargo, explica Cacho Blecua (1987: 148), otras denominaciones son menos simbólicas, se trata de apelativos “menos sugerentes y más primarios”, que solo indican una renovación parcial del ser del caballero, como Caballero de la Verde Espada (nombre que deriva de la espada ganada por amor), Caballero del Enano (el enano culpable de su separación de Oriana) o Caballero Griego.

¹²⁰ Para un estudio de la antroponimia caballerescas véase Coduras Bruna (2015).

¹²¹ En el caso del Cavallero de la Pastora, la elección del nombre formado por medio del término *cavallero* subraya que el caballero no ha abandonado su condición caballerescas, de hecho su identidad no se oculta, y es bien conocida por la pastora Silvia.

apelativo, la nueva identidad adoptada por medio del disfraz forma parte de la trayectoria vital del héroe y responden a necesidades específicas (principalmente, la conquista amorosa) y circunstanciales. Silva no introduce inmediatamente estas novedades, sino que muestra una gradual confianza en los nuevos recursos y se apoya cada vez más en ellos para construir sus narraciones.

El disfraz¹²² brinda una entretenida variante de la fórmula del ocultamiento de identidad de los primeros libros de caballerías. Como recurso técnico, en la narración el disfraz crea una situación dramática a través del engaño que se articula en los momentos de acción y reconocimiento. Como hemos visto, el medio de ocultamiento más frecuente se da a través de las armas y del nombre. El lector puede conocer de antemano la identidad de un caballero misterioso que se presenta en un duelo o un paso de armas, mientras el personaje queda desconocido a los demás entes de la ficción. Esta fórmula permite retardar la anagnórisis en el culmen de una batalla o de una situación dada, justo antes que la situación se resuelva dramáticamente, como en el caso de los enfrentamientos padre-hijo o entre hermanos. Como destaca Marín Pina (2011: 238) a este propósito: “Solo el lector posee en tales casos la clave para deshacer los enredos y los equívocos surgidos.”

El género de los libros de caballerías prospera en la repetición de tópicos y en la variación y amplificación de los mismos; esta tendencia amplificadora del material de los primeros libros es evidente en el ciclo amadisiano. El cambio de armas y de nombre de las primeras entregas en Silva desaparece gradualmente y deja lugar a la transformación como estrategia narrativa.

Con el término transformación nos referimos a una serie de variantes: el caballero vestido de mujer, de la doncella que se pone las armas, del caballero que

¹²² Encontramos las primeras observaciones sobre el uso del disfraz en Silva en Cravens (1976: 66): “Es uno de los recursos favoritos de Silva, que lo emplea, en docenas de variantes, en todos sus libros”. Sin embargo, Cravens no especifica a qué variantes se refiere. Estudios que han tratado un poco más detenidamente el tema en los libros de caballerías son Daniels (1992; en particular el cap. VII), Jiménez Ruiz (2002); en los palmerines Marín Pina (1989b; 1998). Algunas consideraciones se hallan en varios estudios sobre Silva que no tratan el tema específicamente; véase Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 188-190).

se transforma en otro por el auxilio de la magia, o la adopción de la identidad de otro por medio del traje, el caballero que se disfraza de pastor. Al lado de estas transformaciones, los protagonistas de Silva, al menos hasta el *Amadís de Grecia*, siguen ocultando su personalidad por medio del cambio de armas y la adopción de un nuevo nombre; sin embargo, precisamente a partir del noveno libro la transformación adquiere mayor alcance. El tema implica una modificación de la figura del caballero amadisiano, un cambio (exterior) que se observa en los protagonistas del ciclo de generación en generación y que deriva del fin creador de Silva.

La vestimenta suplanta a las armas como medio para cambiar de identidad, constituyendo un signo visual que proporciona informaciones acerca de la persona: “El atavío es representación de linaje, poder, belleza” (Marín Pina, 1991b: 142), e indica estatus, sexo, edad, profesión, etc. La vestimenta cumple una función visual y espectacular que indica, en suma, los atributos de un individuo en la sociedad¹²³. Cualquier cambio en la apariencia o en el cuerpo altera la información comunicada (de manera no verbal) acerca de la identidad y de las actividades del individuo. En Feliciano de Silva los vestidos adquieren una importancia tanto descriptiva como narrativa, ya que con el pretexto del cambio de hábito se suelen describir los detalles de la vestimenta¹²⁴; sin embargo, las descripciones del atavío no son nunca

¹²³ Apuntamos algunas observaciones que vienen de estudios de emblemática caballeresca. Montaner Frutos (2002: 278) explica que “la indumentaria solo cumple una función emblemática en presencia y vista de cerca”, ya que para que cumpla una función identificatoria el portador la debe llevar puesta; el traje, que sirve fundamentalmente para cubrir el cuerpo (función protectora o material), tiene connotaciones socioculturales (función social o simbólica), y debe atenerse a un “principio de uniformidad” del que depende en última instancia la finalidad identificadora (sería el caso de los hábitos de ordenes religiosos): sin embargo, la vestimenta que respeta una cierta moda permite la identificación de los miembros de un grupo social y una “identificación más laxa, pero no menos efectiva” (250).

¹²⁴ En Silva abundan las descripciones de la vestimenta, en particular de la femenina; es otro aspecto que, como señala Marín Pina (1991b), se relaciona con la afición de un público femenino por la lectura de estos libros, junto a la presencia de amazonas y doncellas guerreras como ejemplo de mujer valiente, la proliferación de mujeres escritoras de epístolas y de las magas como depositarias del saber y del conocimiento.

detalladas en tales ocasiones, como lo son, por ejemplo, en las escenas de recibimientos triunfales.

Silva privilegia en sus textos el disfraz del héroe sobre la fórmula de la ocultación de identidad, que ya funcionaba en los libros de caballerías en tanto acicate para la trama y motor de la acción, y estira las convenciones caballerescas explotando las nuevas posibilidades que el recurso aporta a la intriga, además de producir maravilla en el lector, por ser una novedad y por las características que presenta.

Silva se sirve del recurso narrativo del disfraz para multiplicar las aventuras y los personajes, introducir nuevos espacios, ampliando el marco de la ficción, y aportar una mayor variedad a las situaciones, modificando el esquema caballeresco de partida y, claramente, la trayectoria biográfica del héroe.

Estas transformaciones responden a varias finalidades; principalmente, según indica Sales Dasí (1997: 184), el disfraz, y en particular nos referimos al disfraz femenino (el caballero vestido de mujer), es un ardid utilizado: como medio para conseguir el amor; para posibilitar escenas de corte-festivo-aventurero (Agesilao/Daraida y Arlanges/Garaya en la aventura de la Torre de Diana en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*, en este caso no es tanto el hábito cuanto el sexo lo que condiciona las posibilidades del caballero para llevar a cabo una prueba reservada a personajes femeninos); como estrategia necesaria en circunstancias extremas.

Según observaremos, los personajes se sirven del disfraz tanto para la conquista amorosa (acercamiento a la amada), cuanto por la evasión de un requerimiento amoroso: fingir tener otro sexo o ser otra persona puede ser un medio para rechazar a un pretendiente no deseado y mantener la fidelidad a la persona amada (Daraida en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*). Al lado de estas finalidades, la que se repite es la necesidad de salvarse de un peligro (Lisuarte en el *Lisuarte de Grecia*, o el disfraz de los hermanastros-gemelos que se dan socorro mutuo en la *Primera Parte del Florisel de Niquea*).

Hay otros motivos relacionados con el disfraz que aparecen una sola vez y no tienen casi desarrollo: uno es el disfraz con la finalidad de espiar a un enemigo (que

como los demás motivos tiene origen folclórico, aparece en el Thompson como K 1835. *Disguise for spying*, K 2357.0.1. *Disguise to spy on enemy*). Registramos estas unidades en un episodio de la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* en el que Rogel, Agesilao y el rey de Susiana se difrazan (sin especificar) para introducirse en la tienda de la reina Canionça (LXXIX, fol. 141); el episodio es tan breve que no lo analizaremos, sin embargo, cabe decir que el disfraz utilizado con esta finalidad brinda en la narración la posibilidad de describir un ambiente visto a través de los ojos de los personajes, prescindiendo de la mirada omnisciente del narrador. En el capítulo se describe detalladamente lo que estos personajes ven: un caballero sentado en una rica silla, los doce caballeros armados a su lado, la lámina con la imagen de Archisidea en una columna de marfil, etc.

Otro motivo que tiene una fugaz aparición es el disfraz para atravesar el campo enemigo (K 2357. *Disguise to enter enemy camp, castle*) en el episodio del disfraz de Lisuarte en el *Lisuarte de Grecia*¹²⁵. Y en otro episodio de la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*, cuando Florisel de Niquea y Daraida llegan al puerto de la Ínsula de Guindaya, Daraida sugiere a Florisel que se disfracen para pasar desapercibidos en esta tierra, para pasar como gente del lugar: “y supieron bien disfracarse para que no los tuviesen por extraños, hablando en lengua pérsica. Y de tal forma passaron hasta que llegaron a la puerta Apolina...” (FdN, III, CXXX, 396).

En estos tipos de disfraces, el disfraz en sí, en realidad, no cumple una función decisiva; la situación que implica un cambio de sexo tiene en la vestimenta una función más distintiva, y depende de la motivación que ha inspirado el cambio. En la acción en la que el personaje de disfraza para espiar, lo que importa es la acción emprendida, más que el hábito empleado. Se trata de una distinción esencial. Podría también darse el caso en que para el propósito de espiar el personaje también cambie su sexo, tratándose de una mezcla perfectamente posible, pero es una situación que no se da en Silva.

¹²⁵ Ambos motivos son recogidos por Bueno Serrano en su índice; por los límites temporales fijados para su estudio, de las obras de Silva, como sabemos, llega a incluir solo el *Lisuarte de Grecia*; en el ciclo amadisiano, estos motivos cuentan con otra aparición en las *Sergas* (LVII, 367).

Se puede observar el proceso que lleva a Silva a introducir progresivamente la novedad del travestismo (el caballero vestido de mujer), renovando las aventuras de sus personajes. Observa Sales Dasí (2006b: 276), en general, que

el disfraz femenino se transforma en un motivo plurifuncional. Sirve para desarrollar las relaciones sentimentales del protagonista, conduce a episodios con un notable componente cómico, pero, sobre todo, insiste en la tendencia de Silva a ir minando las fronteras existentes entre los sexos.

Sin embargo, hemos dicho que se da una progresión. El cambio de nombre es la estrategia más utilizada en la primera obra de Silva. En el *Lisuarte de Grecia* los protagonistas Perión y Lisuarte adoptan otras personalidades cambiando sus nombres y sus armas dos veces en el relato: Perión se hace llamar Cavallero de la Espera para mudar luego su nombre en Cavallero Alemán; Lisuarte es conocido con el nombre de Cavallero de la Cruz, por la cruz que tiene en el pecho, sin embargo, tras recibir una carta de desprecio de Onoloria, que sospecha que el caballero está enamorado de Gradafilea, este se aleja de la corte y cambia su nombre en Cavallero Solitario, manteniéndolo hasta la resolución del malentendido con la amada (se retoma la misma constante del *Amadís de Gaula*, el cambio de nombre tras el rechazo de la amada por celos)¹²⁶.

Amadís de Grecia cambiará distintos apelativos: Cavallero de la Ardiente Espada, Cavallero Negro, Cavallero sin Ventura, Cavallero de los Luzeros, Cavallero sin Descanso, y será reconocido por su padre como Amadís de Grecia; el mismo caballero cumplirá nuevas hazañas en la *Segunda Parte del Florisel de Niquea*, y con el nombre de Cavallero de la Muerte irá en busca de su esposa Niquea. Después del reconocimiento, el caballero concluye su trayectoria creando una personalidad funcional para la conquista amorosa: la de Nereida, una doncella sármata, transformación que abre nuevas y originales soluciones narrativas en el relato, como veremos.

En los episodios sentimentales del *Lisuarte de Grecia* Lisuarte y Perión

¹²⁶ Probablemente no está de más recordar aquí la deuda del episodio de los celos de Oriana por Briolanja.

intentan acercarse a Onoloria y Gricileria contando con la ayuda de una medianera, Alquifa, para llegar a sus damas¹²⁷; en el libro siguiente, los personajes toman la iniciativa de acercarse a sus amadas mostrando su ingenio, de tal manera que el caballero se encarga de la conquista amorosa y mantiene una relación directa con la dama bajo una falsa identidad.

A partir del *Amadís de Grecia*, por lo tanto, el cambio de personalidad se configura como una estrategia narrativa de la que Silva seguirá aprovechando en sus relatos con variantes. La asunción de una nueva identidad a través del nombre es característica de las primeras entregas; en los *Floriseles*, Silva parece mucho más interesado en explorar los equívocos determinados por las falsas apariencias y los engaños de percepción en los demás personajes que se topan con estas figuras de doble cara.

Para nosotros esta tendencia inversora comienza en Silva un poco antes que el disfraz femenino, ya con la introducción en la narración de doncellas guerreras y Amazonas, como Gradafilea y Zahara del Cáucaso; recordamos que estos no son disfraces, pero se trata de figuras que crean equívocos basados en el sexo. En estos casos se puede presentar al personaje de dos maneras: o el lector conoce ya la identidad y el sexo del personaje, o se retarda este conocimiento y la doncella guerrera es presentada como caballero primero y el lector llega a descubrir su identidad y su sexo junto a los personajes.

¹²⁷ Como ha observado Sales Dasí (2000), los encuentros entre los enamorados en este relato deben mucho al modelo celestinesco. El estudioso ha notado los ecos tempranos de la obra celestinesca en esta primera creación de Silva; Alquifa media entre Perión y Gricileria y Lisuarte y Onoloria, concertando un encuentro nocturno entre caballeros y damas; Perión y Lisuarte en el cap. LXXXXIX del *Lisuarte de Grecia* se dirigen al encuentro, subiendo por unas escaleras arrimadas a los muros, como Calisto en la *Celestina*. Silva muestra aquí de estar aún vinculado a la obra de Rojas; conforme la obra del autor va madurando este introduce una modalidad diferente que permite a sus protagonistas entrar en el espacio de las damas, incorporando elementos siempre más teatrales: “Entonces el regidor de Ciudad Rodrigo compondrá sus historias menos supeditado a otras fuentes literarias previas y con un mayor dominio sobre la narración que le permitirá ir más allá de los tópicos estereotipados, supérndolos desde una perspectiva más plural” (Sales Dasí, 2000, sin paginación).

Superando a cualquier otro personaje de Silva, Florisel de Niquea se revela extremadamente productivo para una serie de cambios de personalidad que se dan en al menos tres variantes; ya al final del noveno libro Florisel toma los hábitos pastoriles, bajo los cuales sigue actuando en el décimo; en este, con la identidad de la hermanastra Alastraxarea logrará escapar de la prisión de su enamorada Arlanda, y en el mismo libro asumirá la falsa identidad Moraizel (cambio de nombre) para salvar a su amigo Falanges de la condena a muerte de Sidonia¹²⁸.

El cambio de nombre tiene una funcionalidad análoga al disfraz, como explican Lucía Megías y Sales Dasí (2012: 318):

Pero si el cambio de hábito puede servir para superar cualquier tipo de barreras, tanto físicas como abstractas, existe otro ardid cuya funcionalidad es idéntica y permite escapar de situaciones comprometidas: en muchos casos bastará con adoptar otro nombre u otra identidad.

Pellegrino ha señalado los paralelismos en la *dispositio* y recursos repetitivos que hacen que en las primeras dos partes del *Florisel de Niquea* aparezcan “secuencias narrativas estructuralmente idénticas” que se articulan alrededor de diferentes motivos: el de Arlanda, el disfraz de los gemelos y la adopción de la identidad de Moraizel por Florisel: “todos estos episodios están engastados en la trama según un esquema estructural idéntico que sigue estas pautas: éxito del plan-alejamiento de la víctima-descubrimiento del engaño” (Pellegrino, 2015: XXIX).

En la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* los caballeros protagonistas se someten a una sola transformación, la de sexo; Silva claramente sigue interesado (recordamos que es una progresión) en explorar las situaciones en los que se borran los límites entre los sexos y ya no hay indistinción entre héroe o heroína, masculino y femenino; el caballero posee una belleza andrógina que causa enamoramientos en miembros de ambos sexos, conduciéndolos a la locura. Narrativamente se amplían en este libro las posibilidades ofrecidas por el ardid, en cuanto a la representación

¹²⁸ Martín Romero (2007b) ha señalado los paralelismos entre este episodio de Silva y la historia de los amores de Trebacio y Garrofilea en la *Segunda Parte de Espejo de príncipes y caballeros*.

de unas situaciones que se dan tanto en el ámbito sentimental de relación con la dama como en el aventurero, ya que el acceso a ciertas aventuras está determinado por la pertenencia a un sexo determinado; una tercera posibilidad es la de transformar ulteriormente a estos caballeros en el momento en que retoman las armas y actúan como doncellas guerreras, revitalizando así la identidad caballeresca que ha quedado latente –pero que no ha sido en ningún momento abandonada– durante la actuación como personaje femenino.

La doble personalidad, y en general esta predilección por la duplicación del personaje, culmina en el personaje de Rogel. Si en los relatos anteriores el caballero pasa definitivamente a tener dos caras, ahora llega incluso a triplicarlas. En la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* Rogel se duplica a través de dos procesos ya ensayados: el disfraz pastoril (Archileo) y la ocultación a través del cambio de nombre y armas (Costantino), pero lo que destaca es el complicado juego a través del cual el caballero llega a sostener sus tres personalidades, por el que en la narración parece también existir una duplicación física, un sosia del caballero (pero es él mismo).

El último *Rogel* es un caso particular, ya que el protagonista actúa como medianero de sí mismo con la identidad pastoril, entablando además un juego de semejanzas entre sus dos personalidades, la pastoril y la caballeresca: fingiendo ser un doble de sí mismo, confunde a la dama que sabe que el pastor es idéntico al caballero del cual está enamorada. Rogel no solo es un actor capaz de interpretar su papel, sino que se convierte en un co-creador de la trama, que sabe conducir en su favor.

TABLA 8. Estrategias de ocultación y disfraces en los libros de caballerías de Feliciano de Silva

HÉROES	LISUARTE DE GRECIA	AMADÍS DE GRECIA	FLORISEL DE NIQUEA	ALASTRAXAREA	AGESILAO DE COLCOS	ARLANGES DE ESPAÑA	ROGEL DE GRECIA
CAMBIO DE NOMBRE/ ARMAS	Cavallero de la Cruz, Cavallero Solitario	Cavallero de la Ardiente Espada, Cavallero Negro, Cavallero sin Ventura, Cavallero de los Luzeros, Cavallero sin Descanso, Cavallero de la Muerte					Costantino, Caballero del gigante
DISFRAZ PASTORIL			Cavallero de la Pastora				Archileo
DISFRAZ DE GEMELOS DE SEXO DISTINTO			Alastraxarea	Florisel			
DISFRAZ DEL CABALLERO VESTIDO DE MUJER	(Sin nombre)	Nereida			Daraida	Garaya	
SOLO CAMBIO DE NOMBRE			Moraizel				
SOLO CAMBIO DE HÁBITO (CONTEXTO AVENTURERO)				Aventura del Castillo del Lago de las Cuatro Calzadas			

Cada personaje legitima la adopción de un disfraz tomando ejemplo de su precursor, al cual quiere imitar y, no limitándose a la mera repetición del recurso, incluso superar. Los personajes utilizan su ingenio para conseguir el amor de la dama o para salvarse de una situación incómoda, refiriéndose en ocasiones a las estrategias adoptadas por sus padres; en general, todos los personajes de estas novelas son conscientes de las astucias de los personajes de las narraciones precedentes. O encontramos referencias “a la inversa” a las hazañas de una doncella guerrera (Alastraxarea) en el caso del hijo que se ha vestido de mujer (Agesilao/Daraida) y que toma las armas convirtiéndose en doncella guerrera, en “otra” o “segunda” Alastraxarea. Las empresas y los actos heroicos, así como las analogías entre estas estrategias, son continuamente recordadas, constituyendo esa “identidad de trayectos” entre padres e hijos que es común en los libros de caballerías –pero ya no importa el sexo, de aquí que el caballero pueda transformarse en una doncella guerrera e intentar superar las hazañas de la madre.

Los personajes tienen una consciencia del pasado cuyo recuerdo apoya o motiva la acción presente. Algo parecido ocurre en la *Segunda Celestina*, como destaca Baranda (1988: 54): “Esta conciencia de similitud con el pasado hace que a Felides se le considere un ‘segundo Calisto’ en bastante ocasiones”. El recuerdo de una situación pretérita sirve no solo para crear una identidad en el trayecto de padres e hijos, sino que funciona también para dar continuidad entre un texto y otro. Feliciano de Silva insta analogías entre sus textos, los protagonistas se acuerdan de estas experiencias anteriores y también el resto de los personajes comparten esta memoria. Jiménez Ruiz (2002: 131-132) observa que esta recurrencia intertextual sirve de “refuerzo de la validez de la nueva identidad”; es una reiteración que “cumple una finalidad de cohesión textual”; por otra parte, agrega en nota, es una vía que permite a Silva “entreverar ficción con realidad”.

En el *Amadís de Grecia* Amadís recuerda que su padre Lisuarte se disfrazó de mujer para escapar de la malvada Melía, y espera conquistar a su amada con el mismo ardid: “Si pluguiese a los dioses, que como a mi padre, en ábito de muger, escapó de poder de aquélla que par en saber no tenía, pueda yo valerme contra aquélla que en hermosura y merecimiento no lo tiene” (AdG, II, LXXXVIII, 448). Estando encerrado en la Torre del Universo, recuerda la ayuda que Gradafilea,

hermana de su cómplice Gradamarte, dio a su padre Lisuarte, vistiéndolo de doncella para liberarlo de su prisión: “mi padre de vuestra hermana fue librado mudando el traje” (AdG, II, XCII, 459).

En la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* Agesilao viste la ropa femenina y, viéndose transformado, le vienen recuerdos del disfraz de su abuelo, Amadís de Grecia: “me veo hecha otra Nereida” (FdN, III, XIII, 40). En la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, Rogel toma la identidad pastoril estableciendo una analogía con su padre Florisel: “Bien es que el hijo tome las armas por donde pasó el padre” (FdN, IV, I, X, fol. 9r). Más adelante, Rogel considera que el traje pastoril es la nueva arma que le permitirá batallar en amor, como hizo su padre Florisel por amor de Silvia: “que él buscó las armas conforme a la guerra que quería emprender en el disfraz del hábito pastoril de Silvia” (FdN, IV, I, X, fol. 9r)

Ya que el caballero suele salir a la aventura bajo una falsa identidad y se oculta en varias situaciones, podemos observar cómo los antecedentes de este juego de dobles personalidades, susceptible de causar equívocos y suspenso, están ya presente en los libros de caballerías. Desde siempre en estos libros el personaje que decide ocultarse puede, sin ser reconocido, relacionarse con quien lo conoce manteniendo su identidad encubierta, ocupando así una posición privilegiada en estas interacciones.

Un antecedente del disfraz se encuentra ya en el *Amadís de Gaula*. En el cap. LVI, llega a la corte de Miraflores un caballero extraño, Macandón, con una prueba para leales amadores, que consiste en sacar una espada de la vaina, y que una parte de esta se vuelva ardiente como la otra mitad, y trae consigo un tocado de flores, la mitad vivas y la otra mitad secas, que puesto en la cabeza de una doncella que ame a su marido con verdadero amor habrán de volverse lozanas; solo cuando la prueba sea ganada, Macandón podrá ser armado caballero por el vencedor. Beltenebros, que se encuentra en la cámara de Oriana tras haber pasado ocho días con ella, propone ir a la prueba ocultando sus identidades, no queriendo descubrirse antes de merecerlo por sus obras: “que yo vos llevaré tan encubierta y con tanta seguridad del Rey vuestro padre para que conocidos no seamos, como si fuésemos delante la

más extraña gente que de nos ningún conocimiento no tuviese” (AG, LVI, 800)¹²⁹. Amadís y Oriana se ocultan con las armas y con un antifaz respectivamente:

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

(AG, LVI, 800)

Los dos enamorados cuentan con la complicidad de las doncellas que conocen sus amores y de los escuderos de Amadís. El lector, cómplice de los protagonistas, asiste al cambio de vestidos de Oriana, mientras Amadís manda a Gandalín que le traiga un palafrén y a Enil por las armas. Mientras tanto, Oriana prueba el disfraz con el que se presentará ante el rey su padre:

metieron a Oriana en una cámara, y vestiéndola de la forma que había de ir, con sus lúas en las manos y sus antifazes, la traxeron delante Beltenebros, y por mucho que él y ellas la miraron a todas partes, nunca pudieron hallar cosa por donde conocida dellos ni de ninguno otro ser pudiesse; y dixo Beltenebros:

—Nunca pensé, senora, que tan alegre fuera de vos no ver ni conocer.

(AG, LVI, 801)

El comentario de Amadís, terminada de vestirse Oriana, sirve de refuerzo y validación del resultado: “Nunca pensé, senora, que tan alegre fuera de vos no ver ni conocer”, a través del cual también el lector puede complacerse del éxito de la estrategia. El acto de vestirse funciona como una especie de ensayo, ya que Oriana volverá a ponerse nuevamente la capa y el antifaz el día de la prueba. La escena

¹²⁹ Analiza muy bien este episodio y sus tintes teatrales García Álvarez (2016). Comenta además: “el caballero le manifiesta a la doncella su idea de asumir otra identidad recurriendo al disfraz y a la simulación, o mejor dicho, a la representación de otras entidades que no son las suyas, pero sin faltar a la verdad que da sosten a su amor y sin engañar a los demás personajes sobre su verdadera personalidad, pues al hacerlo de esta manera se estaría faltando a uno de los principales valores de la caballería” (127).

ocurre en un espacio cerrado, en presencia de unos personajes que conocen el plan; virtualmente, el lector es invitado a observar lo que ocurre, compartiendo su visión con los personajes.

La complicidad de la Doncella de Dinamarca se revela esencial, ya que, para justificar la ausencia de Oriana ante el Rey, esta manda decir que por un malestar la dama no saldrá de su cámara. Amadís de Gaula, con el rostro cubierto por el yelmo, y Oriana, con el rostro cubierto por el antifaz, llegan ante el Rey y la Reina, padre y madre de Oriana; encubiertos, los personajes adquieren un punto de vista privilegiado; pueden pasar por desconocidos ante los seres más cercanos, y se quedan a un lado observando a quien se pone a prueba con la espada traída por el escudero Macandón. Al final, Beltenebros gana la prueba de la espada, y Oriana la del tocado de flores, y Macandón puede ser armado caballero.

Lo que nos interesa destacar en el episodio son una serie de elementos asociados con la estrategia y hacer unas observaciones que serán válidas a la hora de hablar de los disfraces en los relatos de Silva: ante todo, esta atrae la atención del lector, que se convierte en cómplice de los protagonistas por vía del secreto que comparten. El disfraz se adopta ante sus ojos, como en una especie de escena teatral; como veremos, en los relatos de Silva los personajes se mueven en una “ficción real” en la que algunos personajes simulan una realidad mientras otros quedan engañados por esta; el episodio de Beltenebros y Oriana es representativo de un rasgo de teatralidad que implica el mecanismo de ocultación. El disfraz es un recurso que involucra al lector (o espectador) y crea una relación con este basada en la complicidad con la escena presentada. Esta focalización del lector claramente se amplía a los demás personajes que detentan la información, dando lugar a distintos planos o puntos de vista desde los cuales personajes y lector observan la acción.

Vamos a insistir en que el lector conoce siempre el secreto en todo momento cuando el personaje se oculta, dando lugar al desdoblamiento de personalidad también a una multiplicación de estos planos. Hay casos en los que la ocultación permite mantener una posición privilegiada, pero también impide el acceso a otras informaciones, prolongando en la narración el suspenso y postergando el desenlace.

A este propósito, tomamos como ejemplo un episodio en el *Lisuarte de Grecia*, primera obra caballeresca de Silva. En el cap. LIII, Lisuarte, que ha cambiado su nombre en Cavallero Solitario tras el rechazo de Onoloria, encuentra por mar a Alquifa, que ha sido encargada por Lisuarte mismo de entregar una carta a Onoloria y de volver con la respuesta de la dama. Recordamos que, como los celos de Oriana en el *Amadís de Gaula*, los de Onoloria son injustificados, ya que Lisuarte no está enamorado de Gradafilea. Alquifa no lo reconoce, aunque se acuerda de él por su manera de batallar: el Cavallero Solitario empieza una escaramuza con los caballeros para socorrer a unas doncellas, y Alquifa parece reconocer en él a Lisuarte o Perión, pero en particular al primero: “mirando cuanto se parecía a este la su valentía, pero también fuera estava ella de pensar que ninguno d’ellos fuesse” (LdG, LIII, 117). En todo caso, temiendo que la respuesta que trae Alquifa sea una confirmación del rechazo de la amada, Lisuarte decide no descubrirse ante la medianera: “sin se le dar a conocer temiendo no le dixesse de su señora otra cosa más grave de la que oído avía” (LdG, LIII, 117). Lisuarte se mantiene encubierto por medio del yelmo y pregunta a Alquifa por los caballeros que le han mandado traer las cartas, evitando investigar ulteriormente en las respuestas de las damas, aunque se le presente la oportunidad de descubrirse y de recibir ya la respuesta de Onoloria. De este modo, no solo el personaje no logra obtener una preciosa información, sino que también el lector se queda en suspenso, y se retarda el momento de revelar el contenido de la carta.

2.2.1. La identidad ocultada, inventada y sustituida

Parece que todos protagonistas de los relatos de Silva en cierto momento fingen ser lo que no son o tienen que impersonar a otro. El juego de la simulación está presente en todos los siguientes casos cuando el personaje: 1. Oculta su identidad (sin asumir una nueva); 2. Inventa una nueva identidad con una finalidad específica y circunscrita; el resultado es la creación de un personaje nuevo en la ficción; 3. Se sustituye a otro, es decir hace propia la identidad de otro personaje; en este caso, el resultado es la duplicación de un personaje preexistente.

En el primer punto nos referimos a esas modalidades que permiten ocultarse, sin necesariamente dar lugar a la creación de un nuevo personaje: es la función de los yelmos y de los antifaces. Este ocultamiento puede tener distintas funciones; en general, en los libros de caballerías la ocultación del rostro suele funcionar como técnica para retardar el reconocimiento y producir maravilla en el lector. En ocasiones, la ocultación del rostro puede conducir a una confusión de identidad (por ejemplo, Florisel toma a Silvia por Sidonia cuando esta lleva el antifaz). Esta dinámica de ocultación y revelación en los libros de caballerías “es de naturaleza visual y de carácter casi teatral” (Guijarro Ceballos, 2007: 201), y tiene que ver con la dosificación de la información que se proporciona a los lectores y que se les permite manejar. La que se produce por medio de la ocultación del rostro es, como ya hemos apuntado, una forma de travestismo primitivo en los libros de caballerías, que proporciona una forma elemental de suspenso.

La segunda variante es la invención de una nueva identidad, que en los relatos de Silva ocurre mediante un cambio de vestimenta, que conlleva un cambio de estatus o sexo, creando un hiato entre la apariencia del personaje y la realidad bajo el vestido –creando, en suma, una figura dual. Se trata de la creación de una personalidad *ex novo*, por la que el personaje tiene que inventarse una historia para esta identidad, incluso un falso amor, como en el caso de Rogel convertido en el pastor Archileo, que ante la dama finge amar a una pastora inexistente. Son identidades creadas *ad hoc* y tienen una duración limitada hasta el cumplimiento del propósito.

El tercer punto es la sustitución: un personaje asume deliberadamente la identidad de otro, y con su identidad se apropia también del mundo que a este le pertenece (afectos, relaciones, enemistades). En este caso el verismo de la simulación puede ser reforzado o debilitado por la capacidad del sustituto de impersonar al sustituido; por ejemplo, cuando Florisel afirma ser Alastraxarea, tiene que demostrar que dice la verdad contando una parte de la historia de la infanta, desde el punto de vista de esta; solo la información que conoce de antemano le permite actuar de manera creíble. Particularmente interesantes son a este propósito las estrategias compensatorias utilizadas por el personaje, que debe constantemente fingir ser quien no es; de otra manera, la actuación revela sus imperfecciones:

Balarte de Tracia pasa por caballero cobarde aunque se trasforma en el valiente Amadís de Grecia, y no puede ocultar su verdadera personalidad; Arlanda, que se hace pasar por Silvia pero sin parecerse a esta, tiene que actuar en la oscuridad nocturna para que Florisel no identifique sus verdaderos rasgos.

En algunos casos, la acción sustitutiva tiene como objetivo una relación sexual (Arlanda toma la identidad de Silvia para seducir a Florisel), o como en los episodios protagonizados por los hermanastros-gemelos, Florisel y Alastraxarea, sirve para evitar el requerimiento de un pretendiente.

El robo de identidad se da a través de distintos medios: la vestimenta es el medio habitual, con la cual se llega a una suplantación de identidad con finalidad de seducción (Arlanda); pero el auxilio puede proceder también de la magia (como en el episodio de Balarte). En los relatos de Silva se da también un tipo de sustitución no determinado ni por la semejanza ni por el robo de la vestimenta de otro personaje, sino por la apropiación de otros elementos paraheráldicos, como la pluma de un yelmo o la armadura (el episodio de la “pluma verde” en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*). No se trata de episodios extensos, sin embargo, resultan interesantes para analizar la visión que se permite adoptar al lector cuando se producen los equívocos y la medida en que Silva llega a complicar episodios de tan corta extensión con el juego de ocultamiento de identidad de los personajes que los protagonizan.

2.2.2. El juego de las apariencias y la errónea lectura de la realidad

Los protagonistas de los relatos de Silva son duales en cuanto su apariencia contrasta con su ser real; en virtud de esta dualidad se muestran capaces de asumir un nuevo papel en la narración y se nos presentan como personajes que conducen a su antojo la voluntad ajena. Tanto los caballeros travestidos como los semejantes son capaces de crear una paradoja en los demás personajes de la ficción, que son engañados por lo que ven con sus ojos, y se muestran falibles en su interpretación de la realidad. Observa Sales Dasí (2005: 137):

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.

Este punto es central para nuestra tesis, ya que nos interesa tratar estos dos motivos que corren paralelos en los relatos de Silva, el disfraz y la semejanza, y observar los equívocos producidos por la introducción de figuras que se duplican y las posibilidades narrativas orginales que brindan. Como hemos subrayado, ambos motivos se alternan con los motivos caballerescos propiamente dichos y constituyen una aportación temática novedosa introducida por Silva.

Cuando las apariencias son distorsionadas, los personajes ya no pueden confiar en lo que ven. Hay momentos en los que los personajes que se relacionan con el caballero travestido se acercan a la verdad, solo para volver a ignorarla. Pueden ver a través del disfraz, pero el signo exterior es lo que se queda e impide el reconocimiento, alterando irremediamente la identidad. La mayoría de los personajes en los relatos de Silva se equivoca a causa de signos que ya no significan lo que parecen significar, o son los protagonistas mismos que juegan con este código exterior por sus fines; además, estos personajes deben rendirse ante la imposibilidad de distinguir a individuos idénticos, ya que también las semejanzas dificultan la lectura de la realidad (es el caso, por ejemplo, de Diana, confundida por la aparición de Briangia, sosia de Daraida, que insiste en creer que esta es aquella).

En un mundo en el que “las leyes de la naturaleza” se han alterado, los entes de la ficción a menudo cuestionan lo que ven; así, el personaje dudará del sexo del caballero travestido (Agesilao/Daraida): “por el vestido no sé si sois hombre o muger” (FdN, III, XVII, 47). La vestimenta cubre el cuerpo y ya no es posible determinar el sexo, surge la consciencia de que lo aparente puede ser una mentira, hasta el punto de que solo la realidad bajo el traje puede decir la verdad.

La princesa Arlanda, por ejemplo, descubre que Alastraxarea es mujer solo cuando ve su largo pelo, y, en un segundo momento, cuando, para confirmar sus sospechas, levanta el vestido de la doncella y ve sus pechos (H1578. H1578. *Test of sex: to discover person masking as of other sex*). Las apariencias son engañosas, hasta el punto que solo la vista del cuerpo puede dar respuestas definitivas sobre el sexo del individuo:

Y muy paso del corredor a la cuadra adonde dormía don Florisel se entró y vio que dormía desnudo en su lecho, y muy passo a él se lleo y alçó la ropa; vio que fuertemente dormía y mírole los sus hermosos pechos, por los cuales alcançó de conocer ser la infanta.

(FdN, I, XLVII, 170)

Es un juego que anticipa la inestabilidad de las percepciones que tendrán los personajes de la comedia del siglo XVII; baste recordar lo que en la célebre obra de Calderón (*La vida es sueño*), Rosaura, vestida de hombre, dice al padre Clotaldo (I, VIII): “que no me atrevo a decirte / que es este exterior vestido / enigma, pues no es de quien / parece.”

Cualquier personaje puede caer en el engaño perceptivo una vez que los signos exteriores que denotan la identidad han sido alterados. En cuanto a la clase social no hay distinción: doncellas, caballeros y también los nobles fallan y son víctimas de estos engaños. Falibles son los amigos cercanos del caballero travestido (como Fulurtín, amigo de Amadís de Grecia/Nereida) o sus amadas, y reyes y reinas (como los de Gadalpa, que llegarán a distintas conclusiones acerca del sexo de Daraida).

Comúnmente, los personajes que caen en estas confusiones tendrán una lectura retroactiva de los signos¹³⁰: el disfraz es conocido como tal solo cuando los

¹³⁰ Se trata de un concepto freudiano que explica Pucci (1987: 86) en su estudio sobre el disfraz de Odiseo, y con el cual establece una analogía a propósito del momento del reconocimiento: “disguise’ as simulation implies that the sign has the appearance of truth though it is not true and that the simulating signs can be read as such only as an *après coup* or as retroactivation. Retroactivation (*Nachträglichkeit*, a Freudian concept) names the process through which some earlier experience becomes known, and significant, only when a later experience triggers a

signos que previamente hacían parte de la simulación vuelven a ser leídos y le es dado un nuevo significado; ahora el personaje percibe claramente una diferencia en el referente, que los signos habían sido capaces de suspender. El personaje compara esos signos y entiende de donde ha derivado esa suspensión; cuando el disfraz es revelado, estos signos adquieren una nueva significación sobre la base de la nueva comprensión del personaje.

Para explicarlo mejor, veámos algunos ejemplos. El disfraz en cuanto recurso que permite la adopción de una nueva personalidad existe en la ficción para ser abandonado en un segundo momento, una vez que haya servido el propósito para el que ha subsistido. En los relatos de Feliciano de Silva, entre estos dos momentos, entre la creación de esta nueva identidad y su posterior abandono, se dan una serie de episodios más o menos extendidos en los que varios personajes interactúan con quien asume la falsa identidad. Estos personajes se muestran incapaces de descodificar unos signos, ralentizando así el proceso de acercamiento a la verdad, e incluso creando nuevas complicaciones en el relato.

En la *Segunda Parte del Amadís de Grecia*, el enano Busendo y Fulurtín se convierten en cómplices de un impostor, Balarte, que ha asumido la apariencia de Amadís de Grecia para acercarse a Niquea; estos dos personajes coadyuvan a las acciones de este personaje, mientras fallan en reconocer al verdadero caballero, que conocen personalmente, como la misma Niquea, enamorada de él. Cuando por fin Amadís de Grecia se da a conocer, todos ellos reinterpretan a posteriori las señales que habrían podido conducir a la verdad (y a entender que el otro era un falso Amadís), reconociendo un déficit en su descodificación. Niquea culpa por su ceguera al amor: “que si seso tuviera bien os uviera yo de conocer del primer día, que bien me lo davan vuestras palabras a entender” (AdG, II, XCV, 470), y Fulurtín “conoció el engaño, y más acordándosele lo que con el príncipe passara cuando lo topó la primera vez, y assí en otras cosas que con él avía passado, que hasta entonces

retroactivating reading of the earlier one. Analogously, a ‘disguise’ is recognized as such only when the previous signs (the simulating ones) come to be perceived *as* simulating through the emergence of new signs that give new significance to the first ones. These new signs make known a difference in the referent, a difference that the previous signs had supposedly glossed over or successfully suspended.”

tanto no avía mirado en ellas” (AdG, II, XCVII, 473). Estos momentos suelen ir seguidos en la narración por el relato diegético o explicativo por parte del travestido que cuenta toda la historia proporcionando un nuevo punto de vista a quienes se han equivocado. Los mismos personajes que han fallado a menudo solicitan la revelación, como hace, por ejemplo, en el mismo episodio, Niquea: “mas ¿como sabré yo que tú me dizes la verdad?” (AdG, II, XCV, 470). El travestido entonces responde a la solicitud y cuenta la historia desde su punto de vista.

Los ejemplos podrían multiplicarse; pero lo que con esto queremos destacar es que estos encuentros tienen una directa consecuencia en la construcción narrativa de los episodios, en los que se repiten unas pautas: error en el reconocimiento-ápice de la confusión-reconocimiento-cambio de perspectiva y relato explicativo (o, en su defecto, aparece un resumen o sumario que informa al lector de lo que el protagonistaefectúa).

Tenemos que considerar que cuando se da la revelación de identidad el personaje en ocasiones sigue estando disfrazado, es decir que el personaje llega a conocer la simulación mientras el disfraz sigue permaneciendo. Estas lecturas retroactivas pertenecen también al lector: este puede llegar a la anagnórisis con el personaje o conocer la verdad desde el momento en que es asumida la nueva identidad.

En varias tradiciones literarias la aparición de un hombre vestido de mujer se asocia con la intención cómica de una obra. En cuanto a las posibilidades humorísticas vinculadas al motivo del disfraz, Daniels (1992: 199) ha investigado el uso del humor en los episodios de travestismo masculino y femenino, subrayando que la risa es funcional para aliviar la ansiedad de ciertas situaciones, especialmente en las que se alude al homoerotismo, como en los episodios de cambio de sexo protagonizados por Amadís de Grecia/Nereida y Agesilao/Daraida. Sin embargo, Daniels (1992: 225) apunta que el humor es secundario en ambos casos: “What matters most to Silva is the engendering of adventure through gender reversal”.

También Sales Dasí (2005: 141) en su estudio sobre el humor apunta cómo Silva, a través del motivo del disfraz, llega a ridiculizar algunos motivos tópicos de la ficción caballerescas, tal el amor cortés. Personajes de sexo masculino que se enamoran del caballero vestido de mujer, y personajes de sexo femenino que se

equivocan sobre el sexo de una doncella guerrera confundiéndola por el amado, son las víctimas de las apariencias fluidas, engañosas de los protagonistas de los relatos de Silva.

Hay que subrayar que por medio de esta fluidez de las apariencias Silva reinterpreta un motivo sustancial de los libros de caballerías: el del amor. A tal propósito, Sales Dasí (2005: 136), hace dos interesantes observaciones, que resumimos: ante todo, Silva ha reducido la distancia entre los sexos con los cambios de identidad de doncellas que toman las armas y de caballeros vestidos de mujer; por otro lado, este tratamiento implica una superación de las doctrinas del amor cortesano.

Borrando los límites entre los sexos, Silva definitivamente invierte los roles típicos de los personajes en los libros de caballerías; estas inversiones de funciones empiezan en el *Amadís de Grecia*: doncellas guerreras y caballeros (Gradafilea, Amadís de Grecia/Nereida) presentan una tensión entre lo femenino y lo masculino que motivan y alteran los sucesos amorosos dando a estos episodios una nueva conformación. Con el cambio de condición de los protagonistas (disfraz pastoril) Silva hace entrar en sus relatos un diferente tratamiento del amor y presenta de una nueva forma las relaciones entre dama y caballero.

La relación amorosa entre ellos es presentada de una manera nueva, a esto se agrega la confusión y el equívoco causado por el cambio de sexo que supone una vuelta novedosa en la trama (tal el enamoramiento de un hombre por otro hombre), lo que indica la clara voluntad de Silva de sorprender al lector explorando las posibilidades narrativas que derivan del disfraz del caballero. Los personajes travestidos parecen, en efecto, burlarse de los sentimientos que suscitan y a menudo estos episodios están salpicados por sus risas, como ocurre, por ejemplo, cuando un personaje requiere a otro equivocándose sobre su sexo (como Arlanda o el Soldán de Niquea con Alastraxarea y Daraida).

En nuestro análisis de los episodios de travestismo querríamos destacar cómo la risa (de los personajes en el relato) puede ser también un elemento que subraya la ficción, la simulación que llevan a cabo los personajes (travestidos) que actúan fuera de su papel habitual. La risa subraya el absurdo de estas situaciones, difíciles de concebir en un mundo ficcional no regido por la ambigüedad de las apariencias.

Los personajes se confunden mientras la revelación se da como un proceso; la comprensión no es nunca inmediata; ocultación y revelación son dos movimientos complementarios, uno no puede existir sin el otro. En el instante en que el personaje que ha cambiado su personalidad vuelve a su identidad originaria, vuelve a su rol de partida; tanto los personajes como los lectores quedan reasegurados de que el héroe ha vuelto a existir como tal en la ficción¹³¹.

2.2.3. El lector-espectador y el juego atrayente de la metamorfosis

Cuando un personaje finge ser alguien que no es la ficción asume las características de una representación teatral; a partir de ese momento el personaje tiene que actuar de acuerdo con el papel que ha decidido asumir. De hecho, la apariencia impone la conducta –es evidente en la metamorfosis con cambio de condición y aun más en la de sexo–; en cierto sentido, la apariencia es *contraignant*. Escenas como las de requerimiento de un hombre hacia otro hombre evidencian bien como, una vez entrado en el juego, el personaje es obligado a adherirse a su rol.

El recurso del disfraz produce siempre una metamorfosis, entendida como una fluidez del principio de identidad que pone este mismo en crisis: “alla fessità e alla rigidità dell’universo quotidiano si contrapone un universo fluido e sfuggente” (Fusillo, 2012: 34). A su vez, esta difiere de la duplicación, ya que en el primer caso, por obvias razones, las dos personalidades no pueden relacionarse, mientras esto ocurre en los casos de dobles simultáneos¹³²; sin embargo, ambos temas se inscriben en el campo del desdoblamiento de identidad (según una perspectiva actual) y comparten esta puesta en discusión de una identidad fija, con su capacidad de subvertir las lógicas dominantes.

¹³¹ “For us, the readers, disguise and recognition always function as rhetorical devices through which the text tries to assure us of the self-identity of the hero” (Pucci, 1987: 87).

¹³² A este propósito Doležel (1985a: 470) habla de “doble exclusivo” frente a un “doble simultáneo”, que para el estudioso expresa la esencia del tema y se pone al centro del campo temático de la duplicidad: se trata de dos cuerpos de un único individuo que coexisten en un único mundo ficcional.

Por otra parte, el lector se convierte en un espectador de la actuación del personaje, como si asistiera a una comedia. Jiménez Ruiz (2002: 121) ha subrayado cómo en los relatos de Silva el recurso del travestismo es más que una mera treta, resultando “un elemento condicionante de la acción y de la visión misma del lector-espectador.” Este lector-espectador observa lo que ocurre ante sus ojos, que es la adquisición de la nueva personalidad del personaje, por lo cual puede fácilmente anticipar el desarrollo de una serie de equívocos; precisamente esta anticipación propiciada por la metamorfosis debe constituir un factor que atrapa al lector (u oyente) que observa los sucesos desde arriba y entiende los errores de los personajes que se dejan engañar¹³³.

Esto nos lleva a considerar la posibilidad de hablar de una “ficción real” que es ofrecida al lector, vale decir que este sabe que dentro de la ficción se encuentra otro tipo de ficción o engaño a expensas de algunos personajes, mientras el lector se convierte en cómplice y espectador de este mecanismo. Por ejemplo, cuando un hombre se enamora del caballero travestido, se produce este doble nivel entre lo que es verdad para el personaje que se engaña y el conocimiento del lector que comprende plenamente lo que ocurre en la escena.

Tanto en la ficción cuanto en el teatro, esta ficción dentro de la ficción agrega al disfraz la presencia del secreto. El recurso del disfraz crea complicidad con el lector que se hace guardián de este secreto y disfruta de los equívocos y del enredo que es creado. La adopción de una identidad otra, subrayamos una vez más, ocurre siempre bajo la mirada del lector que tiene un punto de vista privilegiado sobre la narración y sabe más que los personajes implicados. El lector es siempre cómplice del personaje travestido (el lector se posiciona en un “grado cero” de focalización), con el cual comparte el secreto, o puede compartir este secreto con los ayudantes del protagonista (se pasa a una “focalización múltiple”). A medida que la verdad es

¹³³ La asunción de una doble identidad y la creación de un doble sentido en el discurso determina también esta doble faz del lector-espectador que observa un mundo en el que se mezclan ficción (en la ficción) y realidad (literaria): “la particularidad del espectador estriba en que visualiza una representación sin la delimitación del escenario: en tanto unos personajes son actores, otros viven su auténtico ser literario” (Jiménez Ruiz, 2002: 130).

revelada, la visión del lector llega a coincidir progresivamente con la de los personajes, hasta llegar al desenlace.

Son tres las partes implicadas: la obra, el lector-espectador y el secreto, que suele sostenerse en el doble sentido. El secreto compartido con el personaje (la complicidad instaurada con este) es la fuente del placer del espectador, como lo es la parte activa que el lector toma en el proceso de creación del significado¹³⁴. El lenguaje ya no es un mero vehículo para comunicar, sino que se produce en la obra un doble sentido que crea la complicidad del espectador; este es llamado a ocupar/llevar los vacíos abiertos por la ambigüedad del lenguaje que se produce a través de la metamorfosis.

En concreto, cuando el caballero travestido, como Nereida o Daraida, habla a la dama de sus sentimientos, la ambigüedad no es percibida por el personaje, pero sí por el lector, que capta las alusiones, y entiende que detrás de la “máscara” de mujer el caballero habla de sentimientos verdaderos –es decir, no miente. La apariencia será siempre verosímil para el personaje (hasta el momento en que se descubre el engaño), pero mentirosa o falsa para el espectador.

En definitiva, hemos destacado que el lector-espectador observa una doble realidad: una real (literaria) y una realidad segunda creada en la ficción; esta posibilidad de doble lectura de una misma situación, a la que se refiere Jiménez Ruiz en su estudio, está presente en todos los episodios en los que Silva introduce la confusión entre sexos y, en general, a un personaje disfrazado.

Cabe subrayar a este propósito que, en algunos casos, el personaje travestido pone en escena una verdadera actuación, un “teatro en la novela”. Es el episodio en el que Agesilao/Daraida finge ser caballero (es decir, finge ser lo que es) delante de las damas, mostrando así, a través de la mentira de la representación, su verdadera

¹³⁴ El lector forma parte activa de la obra “que sin su interpretación no existiría como tal” (Jiménez Ruiz, 2002: 147), conoce qué es la realidad en la ficción, y, contrariamente a los personajes engañados por el travestido, comprende lo que ocurre realmente en la escena, siendo capaz de entender el sentido recto de las palabras que el personaje no llega a captar. Explica Jiménez Ruiz a continuación: “La sutilidad del entramado retórico, que permite al lector conocer la realidad real de la escena, y por tanto saber que sus propios sentidos engañan a los espectadores ajenos al juego de falsas personalidades, se reúne a la sutilidad verbal que va creando un discurso de doble sentido, donde la lectura, en su recta interpretación, no engaña, pero no es atendida.”

identidad. En este punto el lector se hace también espectador de un verdadero teatro en la ficción, y es consciente de estos planos.

La adopción de una doble identidad implica el uso de un lenguaje que también es doble; el lector en todo caso sabe cómo leer o descifrar estas ambivalencias. Pocas veces leemos la voz auténtica del personaje, la mayoría de las veces sus palabras aluden a la verdad, pero esta se pierde en el juego de la ficción. Es frecuente que el caballero disfrazado, a través de sus palabras, juegue a revelar su identidad ocultándola al mismo tiempo, y es el lector quien es capaz de entender el sentido recto de estas alusiones. Por otra parte, el lector solo puede conocer los reales pensamientos del personaje con doble identidad en los momentos en los que este habla como tal, descubriendo sus verdaderos pensamientos a un cómplice o en los soliloquios o apartes¹³⁵. En la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, por ejemplo, llegamos a conocer algunos sentimientos de Archileo (Rogel) cuando este habla con su cómplice y confidente Caridonio (el rey de Susiana); de otra manera, solo asistimos a las conversaciones que el caballero entretiene con la dama, en las que actúa como pastor, pero nunca se nos ofrece una ventana sobre sus pensamientos.

A menudo la lectura presenta inconvenientes también para el lector. En los episodios de cambio de sexo se agrega una complicación más, y es que en la narración el protagonista (Amadís de Grecia/Nereida desde el cap. LXXXVII de la *Segunda Parte del Amadís de Grecia*, Agesilao/Daraida desde el cap. XIII de la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*) es designado casi siempre con pronombres femeninos, que señalan esta identificación alternativa. El narrador suele intervenir para destacar estos pasos de una designación masculina a una femenina. En el primer episodio de disfraz de gemelos de sexo distinto, los nombres (Alastraxarea/Florisel) son invertidos, y así los pronombres personales, complicando la correcta identificación del referente por parte del lector. Esta inversión de los referentes no es un rasgo constante; Silva renunciará a utilizarla en

¹³⁵ Un ejemplo es el primer encuentro entre Florisel y Alastraxarea, en el cual entre los tiene lugar un diálogo (FdN, I, LV, 216) que ocurre aparte, al cual solo el lector asiste y representa un momento en el que estos personajes pueden confrontarse sobre su actuación, ya que han invertido las recíprocas identidades.

el segundo episodio de disfraz de los gemelos, optando por llamarlos con sus verdaderos nombres y no alterar el uso de los pronombres.

Apuntamos que el narrador se comporta de distintas maneras ante la necesidad de referirse a estos personajes: en el *Amadís de Grecia*, el narrador se refiere al caballero con los dos nombres, mientras en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* mantiene la referencia a los héroes por medio del nombre femenino (Daraida/Garaya). Como ha observado Gopar Osorio (2017: 429), utilizando el nombre femenino (Nereida), “el narrador transmite las palabras o la apreciación de los personajes que son engañados por Amadís en virtud del disfraz femenino”, pero no siempre, precisa el estudioso, la utilización del nombre falso corresponde con la adopción de la perspectiva de los personajes engañados: el narrador transforma al caballero en Nereida sabiendo que el lector conoce su doble identidad, y el nombre deja por lo tanto en este caso de cumplir su función¹³⁶. El juego con el nombre subraya el juego con la identidad del protagonista y es también un medio ulterior a través del cual se crea una complicidad con el lector. En el episodio del disfraz de los hermanastros-gemelos en la *Primera Parte del Florisel de Niquea* Silva agrega una complicación que consiste en invertir la denominación de los personajes, Alastraxarea y Florisel: “la infanta [...] que de aquí adelante así la nombraremos y a ella don Florisel” (FdN, I, XLIV, 161). Por lo tanto, el lector tiene en la lectura esta ulterior complicación de una inversión de los referentes.

El disfraz, en suma, se convierte en un mecanismo muy atrayente de anticipación para el lector, ya que cada vez que un personaje asume otra identidad este tiene unas expectativas de desarrollo del hilo argumental, creándose una interesante tensión hasta su desenlace, que suele coincidir con el momento de la anagnórisis. Siendo el lector testigo del cambio de personalidad o metamorfosis,

¹³⁶ Dice Gopar Osorio (2017: 430): “Feliciano de Silva utiliza este procedimiento por el simple gusto de entablar una comunicación irónica; al haber un contraste entre lo que se dice (Nereida) y lo que sucede (la supuesta dama en realidad finge serlo), el narrador –al valerse del nombre femenino– solapa el juego del protagonista; de esta manera, surge una complicidad en torno al travestismo que involucra al personaje, al narrador y al lector; ellos conocen la artimaña y gozan del engaño en el que caen los personajes que ignoran esta situación.”

esta resulta ser un recurso narrativo muy eficaz para mantener en vilo su interés en el relato, creando expectativa y diversión.

2.3. Una aproximación al disfraz a través de las tradiciones europeas

2.3.1. El índice de motivos folclóricos de Thompson

Es noto que los libros de caballerías reiteran unos mismos temas, fórmulas y segmentos textuales. La crítica se ha dado cuenta tempranamente de la existencia de estas unidades recurrentes en los libros de caballerías. Fundamentales para el estudio de motivos en los libros de caballerías han sido los estudios de Cacho Blecua que aportó las primeras reflexiones¹³⁷, y la posterior elaboración del índice informatizado de motivos de Bueno Serrano, que utiliza el *Motif Index* de Stith Thompson como paradigma clasificatorio aplicándolo a la literatura caballerescas¹³⁸. El trabajo de Bueno Serrano toma en consideración un arco temporal delimitado (1508-1516), a partir claramente del *Amadís de Gaula*, y resulta ser un instrumento muy valioso para trazar antecedentes de los motivos que nos interesan. De las obras de Feliciano de Silva, considera solo el *Lisuarte de Grecia*, e incluye las *Sergas*, el *Palmerín*, el *Primaleón*, el *Floriseo* y el *Florisando*.

Paralelamente se ha desarrollado la labor de Luna Mariscal que ha llevado a la compilación de un *Índice de motivos de historia caballerescas breves* (2013). Por otra parte, el índice de Thompson fue aplicado previamente al corpus de la literatura caballerescas desde el punto de vista pragmático con el índice de las novelas artúricas en verso de Anita Guerreau-Jalabert (*Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe XIIIe s.)*, 1992).

¹³⁷ Véase Cacho Blecua (1986b), y en particular (2002a).

¹³⁸ En nota o en el texto en los apartados interesados citaremos los motivos caballerescos del índice Bueno Serrano.

El criterio utilizado en la elaboración del índice de Thompson no deja de plantear una serie de problemas metodológicos y tiene límites en su aplicación¹³⁹. Como señala Cacho Blecua (2003: 50), los motivos son enunciados autónomos, mientras que la clasificación no tiene en cuenta que estos “forman parte de una obra y de un género... al incorporarse al sistema, establecen nuevas relaciones con los anteriores y pueden adquirir connotaciones adicionales.”

La utilización de este instrumento imprescindible permite reastrear la presencia de una tradición literaria y folclórica presente en una obra. En el índice de motivos de Thompson son varios los motivos que se relacionan con el tema de nuestro interés y son muchas las variantes de disfraz enumeradas; nuestra intención es individuar las categorías en que aparecen y ofrecer un panorama de estas unidades, lo que nos permite también mencionar, manteniendo una visión amplia y con un objetivo de recapitulación, las tradiciones a las que pertenecen.

En el índice de Thompson son muchas las variantes que se refieren al tema del cambio de sexo y del disfraz y las unidades aparecen registradas en varias categorías¹⁴⁰. La mayoría de los motivos que se refieren a disfraces se encuentra en la categoría K. *Deceptions*. Una subcategoría K500-K699 *Escape by deception* comprende motivos que se relacionan con el cambio de sexo utilizado con la finalidad de escapar gracias a un engaño: el disfraz es utilizado para salvarse de un peligro, tanto en la forma de un intercambio de hábitos, cuanto por medio de la adopción de la apariencia del sexo opuesto.

K500-K699. *Escape by deception*.

K521. K521. *Escape by disguise*.

¹³⁹ Como resume Luna Mariscal (2008: 458), 1. La imprecisión en la definición de motivo (incluye objetos, acciones, sujetos y circunstancias); 2. Los distintos grados de abstracción en el registro de estas entradas (por exceso o defecto); 3. Las repeticiones en el registro de una misma unidad narrativa desde distintos puntos de vista o la utilización de sinónimos.

¹⁴⁰ Es interesante que el cambio de sexo, en otras tradiciones y géneros que aquí no vamos a considerar, puede deberse a la magia: encontramos unidades en la categoría D. *Magic* (D11. D11. *Transformation woman to man*, D12. D12. *Transformation man to woman*) y el cambio de sexo también figura como castigo por violar un tabú (D513.1. D513.1. *Man looks at copulating snakes: transformed to woman*).

K521.4. K521.4. *Clothes changed so as to escape.*

K521.4.1. K521.4.1. *Disguise in clothes of other sex so as to escape.*

K521.4.1.1. K521.4.1.1. *Girl escapes in male disguise.*

Otra subcategoría de motivos tiene que ver con la seducción: K1300-K1399. *Seduction or deceptive marriage*, y en particular bajo el campo semántico K.1300. K1300 *Seduction*, encontramos una serie de unidades afines que se refieren a la seducción llevada a cabo a través de una sustitución, o del disfraz del hombre en hábitos de mujer; este tipo de disfraz es utilizado para introducirse en los aposentos de la mujer y tiene como finalidad la relación amorosa. Una constante narrativa asociada al disfraz femenino es la del cortejo por un miembro del mismo sexo. Entre los modos en que un hombre puede lograr introducirse en la habitación de una mujer, al lado del disfraz, está la de la ocultación en una arquilla; encontraremos este motivo en los libros de caballerías, por ejemplo, en el ciclo amadisiano, en las *Sergas*¹⁴¹. El disfraz es solo una de las estrategias ingeniosas de las que puede servirse un hombre con esta finalidad; la diferencia consiste en la suspensión temporal de identidad que implica el disfraz, frente a otras modalidades de acercamiento al objeto de deseo, en las que la apariencia no es modificada.

El disfraz puede ser utilizado también por una mujer que se viste de hombre para huir de un pretendiente; en cuanto al disfraz varonil, al lado de la mujer vestida de hombre, aparece el motivo folclórico de la mujer que toma las armas (K1837.6. K1837.6. *Disguise of woman as a soldier*).

K1200. K1200. *Deception into humiliating position.*

K1210. K1210. *Humiliated or baffled lovers.*

K1236. K1236. *Disguise as man to escape importunate lover.*

K1300-K1399. *Seduction or deceptive marriage.*

K1300. K1300. *Seduction.*

K1310. K1310. *Seduction by disguise or substitution.*

K1315. K1315. *Seduction by impostor.*

¹⁴¹ El motivo K. 1340 *Entrance into girl's (man's) room (bed) by trick (Man drawn up to female apartments in a basket)* se registra en el *Corbacho* y en el *Libro de Buen Amor*; Keller (1949).

- K1321. K1321. *Seduction by man disguising as woman.*
- K1321.1. K1321.1. *Man disguised as woman admitted to women's quarters: seduction.*
- K1321.3. K1321.3. *Man disguised as woman courted (married) by another man.*
- K. 1340. K 1340. *Entrance into girl's (man's) room (bed) by trick.*
- K1342. K1342. *Entrance into woman's (man's) room by hiding in chest.*
- K1342.0.1. K1342.0.1. *Man carried into woman's room hidden in basket.*
- K1343.1. K1343.1. *Man drawn up into female apartments in basket.*
- K1343.2. K1343.2. *Man disguised as woman carried into princess's room: marries her.*
- K1349.1. K1349.1. *Disguise to enter girl's (man's) room. (Cf. K1310--1329, passim.)*

Un personaje puede modificar su apariencia de muchas maneras: la indumentaria y las prendas que ocultan el rostro cumplen este propósito; pero es también posible llevar a cabo un camuflaje modificando la voz (por ejemplo, hablando bajo). La subcategoría K1800-K1899. *Deception by disguise or illusion* agrupa motivos relacionados con varios tipos de disfraces utilizados con la finalidad de engañar, entre los cuales el disfraz en hábitos humildes, el disfraz del hombre vestido de mujer y el de la mujer vestida de hombre, el disfraz de mercader (que encontramos también en Silva). Otra subcategoría, K1840. *Deception by substitution*, concierne al engaño llevado a cabo por el mecanismo de sustitución; disfraces y sustituciones son utilizados con una misma finalidad de ocultarse y confundir. Esta comprende las sustituciones en el lecho por parte de esposas y esposos que se engañan mutuamente, particularmente frecuentes en la *novella italiana*: los personajes conciertan sustituciones con el auxilio de servidores, como en el caso en que la esposa, queriendo encontrarse con un amante, manda a la criada a tomar su lugar en la cama del marido.

- K1800-K1899. *Deception by disguise or illusion.*
- K1800. K1800. *Deception by disguise or illusion.*
- K1810. K1810. *Deception by disguise.*
- K1810.1. K1810.1. *Disguise by putting on clothes (carrying accoutrements) of certain person.*

K1815. K1815. *Humble disguise*. Usually in rough clothing. (Cf. K521.4.3, K1812, K1816.).

K1817.4. K1817.4. *Disguise as merchant*.

K1832. K1832. *Disguise by changing voice*.

K1821.3. K1821.3. *Disguise by veiling face*.

K1836. K1836. *Disguise of man in woman's dress*.

K1837. K1837. *Disguise of woman in man's clothes*. (Cf. K1825.).

K1840. K1840. *Deception by substitution*.

K1843.1.1. K1843.1.1. *Wife sends mistress to her husband disguised as herself*.

K1843.2. K1843.2. *Wife takes mistress's place in husband's bed*.

K1843.3. K1843.3. *Wife substitutes an old woman for herself in her husband's bed*.

K1843.4. K1843.4. *Wife has maidservant impersonate her while she goes to her lover*.

K1844. K1844. *Husband deceives wife with substituted bedmate*.

Al campo semántico K2350. K2350. *Military strategy* pertenecen dos unidades narrativas que nos interesan, por la presencia del elemento bélico: el disfraz puede ser utilizado para pasar desapercibidos en un campamento enemigo, o para espiar al enemigo.

K2350. K2350. *Military strategy*.

K2357. K2357. *Disguise to enter enemies camp (castle)*.

K2357.0.1. K2357.0.1. *Disguise to spy on enemy*.

El disfraz es también utilizado como estrategia para salvar a otro personaje o liberarlo de una prisión. Bajo la subcategoría R100-R199. *Rescues* se recoge el motivo tradicional de la esposa que con el auxilio de un disfraz consigue liberar al marido aprisionado¹⁴².

R100-R199. *Rescues*.

R100. R100. *Rescues*.

¹⁴² El motivo es recogido también por Keller (1949), aparece en los *Castigos y documentos del rey don Sancho*.

R152.1. *Disguised wife helps husband escape from prison.* (Cf. R121.).

En la categoría H. *Identity Tests: Recognition* (H1570-H1599. *Miscellaneous Tests*), entre los motivos que conciernen al reconocimiento de un sexo u otro, encontramos casi exclusivamente pruebas para reconocer a una mujer vestida de hombre, mientras escasean los motivos que se refieren a un personaje de sexo masculino, lo que indica, probablemente, la mayor ocurrencia del disfraz varonil, al menos en las obras consideradas, o, según Dekker y van de Pol (1989: 43), una mayor preocupación por desvelar los disfraces varoniles, de hecho, “the notion that one must be more on the alert for disguised women than for disguises men was deeply rooted in many cultures.”

H1578. H1578. *Test of sex: to discover person masking as of other sex.*

H1578.1. H1578.1. *Test of sex of girl masking as man.*

2.3.2. El disfraz en las obras dramáticas griegas y romanas

El disfraz aparece tempranamente en las obras dramáticas griegas y romanas, aunque en el teatro griego el recurso es escaso. Lo encontramos en cuatro obras: en Esquilo, en Sófocles, y en dos obras de Eurípides. En *Las coéforas* de Esquilo Orestes se disfraza de extranjero y encuentra a su madre Clitemnestra contándole la muerte de sí mismo. En *Filoctetes*, aparece brevemente un personaje disfrazado de mercader. En *Reso* de Eurípides, Dolon se disfraza con una piel de lobo para espiar al enemigo. El disfraz más dramático (con cambio de sexo) lo encontramos en otra obra de Eurípides, *Las Bacantes*: Penteo, que niega la existencia del dios Baco, acepta el consejo de Dioniso y se viste de mujer para ir a ver a las bacantes, lo que lo llevará a la muerte, acabando descuartizado (el terrible *sparagmos*) por las mujeres mismas y la madre Ágave, que no lo reconoce. Penteo renuncia a emprender una acción militar contra las mujeres de Tebas que han dejado la ciudad y en cambio acepta intercambiar la violencia por una táctica contraria que

contempla la ocultación y el engaño y un “enfrentamiento” a las mujeres en los mismo términos¹⁴³.

En las obras de Aristófanes, aparecen tanto mujeres vestidas de hombres (tres mujeres visten las ropas de sus maridos para participar en una asamblea en *Las asembleístas*) como hombres disfrazados de mujer (Mnesíloco se viste de mujer en *Las Tesmoforias*, y, descubierto, es aprisionado y luego salvado por Eurípides). Otra trama basada en un intercambio de vestidos es la de *Las ranas*, obra en la que Dioniso se disfraza de Heracles para bajar en el Ade; aquí, vituperado por ser tenido por este héroe, intercambia los vestidos de Heracles (la piel de león) con su siervo.

En cuanto a la comedia romana, encontramos disfraces y sustituciones en las obras de Plauto y Terencio. Ejemplos de tramas basadas en el recurso son *Eunuchus* de Terencio, y *Casina*, *Miles Gloriosus*, *Captivi* y claramente *Amphitruo* de Plauto. Es evidente que Plauto tenía una predilección para el disfraz, estableciendo el uso del motivo como recurso dramático, que luego llegaría a la comedia del Renacimiento. El disfraz en el *Amphitruo*, que conduce a una risible confusión de identidades, es evidente y volveremos a hablar de ello en esta tesis. En la *Casina*, aparece una burla a daño de un viejo libidinoso, con la sustitución de la criada Casina por un hombre, Calino, vestido de esposa; esta trama, la de un paje vestido de mujer que sustituye a la esposa en una *beffa* o castigo, volverá en las tramas de las comedias italianas renacentistas.

La trama de *Miles Gloriosus* (*El soldado fanfarrón*), en la que aparece el tema del doble, es particularmente ingeniosa: una joven ateniense ha sido llevada a Éfeso por el capitán Pírgopolinices; su enamorado logra introducirse por un pasaje secreto de una casa vecina y encontrar a la cortesana; los dos son espiados por el siervo del capitán, pero la joven convence a este que la que ha visto con el amante es su hermana gemela. La joven debe por lo tanto actuar con dos papeles, cambiando sus

¹⁴³ Según Zeitlin (1985), de esta manera Penteo renuncia a su inequívoca identidad masculina, adoptando una estrategia alternativa a la militar: el disfraz. Penteo de este modo llega a parecerse al mismo Dioniso, que anteriormente se había burlado por ser efeminado; Penteo va hacia la derrota, ya que de ser quien deseaba infligir pena y muerte se convierte en quien padece este destino.

ropas y utilizando el pasaje secreto para aparecer en las dos casas simultáneamente. El disfraz no será descubierto, y al final la joven podrá escapar con su enamorado.

En *Captivi*, el disfraz da inicio a la acción: un noble y su siervo son aprisionados; el siervo acepta hacerse pasar por su amo y viceversa, de modo que el amo puede regresar a su tierra, mientras la venganza cae sobre el verdadero siervo, una vez descubierto el intercambio. Todos estos distintos motivos tradicionales serán utilizados en la comedia renacentista (el amante que sustituye al marido como en el *Amphitruo*, el gemelo ficticio, el intercambio de identidad entre dos personajes...) y son acogidos, y claramente adaptados, en los libros de caballerías de Feliciano de Silva, gran conocedor (y creador) de las tendencias literarias de la primera mitad del siglo XVI.

En el teatro clásico el disfraz había sido ensayado y se había revelado como recurso dramático eficaz. En el Renacimiento es adaptado y las situaciones de la comedia clásica son tomadas y llevadas a un nuevo contexto de representación. Como sabemos, estaba en boga en la comedia italiana, tanto por el impulso de la comedia romana, como por el de la *novella*. El disfraz funciona en las tramas como facilitador de confusiones y de estructuras intrincadas, y las dos fuentes se presentan combinadas. Ya que hablando de la *novella* y comedia italiana nos vamos a referir al motivo del disfraz, para no repetirnos, seguiremos hablando de estos géneros en el apartado siguiente.

2.3.3. El disfraz varonil

El motivo del disfraz es uno de los más afortunados de la literatura (no solo) occidental, y tiene una larga historia literaria antes de llegar a los libros de caballerías. El travestismo aparece en cuentos de hadas y en las leyendas desde la India hasta Irlanda, en América del Norte y Oceanía. El motivo de la mujer vestida de hombre (K1837. K1837. *Disguise of woman in man's clothes*) está presente en varias tradiciones europeas antes de llegar a la *novella* italiana y al teatro del Renacimiento (no solo en Italia y España, sino también en Inglaterra, pensamos en Shakespeare y en los conocidos disfraces de sus protagonistas femeninas, Portia,

Rosalind y Viola). El motivo se encuentra tempranamente en los cuentos hindúes, en las obras nórdicas y en la tradición francesa medieval.

Recordamos, por ejemplo, la historia de Kirtisena, la heroína de un cuento hindú de Somadeva, que escapa de su madrastra vestida de hombre y busca a su marido. Hablando de fuentes lejanas de lo que nos interesa, el motivo aparece en una saga nórdica medieval del siglo XIV: *Mágus saga jarl*, en la que la esposa del emperador se disfraza de caballero y combate como aliado de su marido¹⁴⁴.

En cuanto a los romances medievales franceses, hay varios disfraces varoniles, utilizados por las mujeres con la finalidad de seguir a sus enamorados; este tipo de transformación es mucho más común que el disfraz femenino. Citamos aquí el ejemplo de un romance francés, el *Tristan de Nanteuil* (inicio del siglo XIII), en el que Tristán disfraza a su esposa Blanchandine de caballero, y esta lo acompaña en sus aventuras; una mujer se enamorará de Blanchandine disfrazada, y se casará con esta, que, habiendo perdido al marido, ha rezado para ser metamorfoseada mágicamente en hombre.

Lo que nos interesa con estos ejemplos es subrayar la trayectoria del motivo, que aparecía ya en las tradiciones europeas antes de entrar en la *novella*. En general, el motivo de la mujer vestida de hombre (o de paje) es frecuente en la novelística italiana desde el siglo XIV hasta el XVI, en autores como Boccaccio, ser Giovanni Fiorentino, Masuccio Salernitano (Tommaso Guardati) y Bandello, y otros más.

El motivo aparece en el *Decamerón* de Boccaccio en al menos tres cuentos. En el noveno cuento de la tercera jornada se da con una variante: Giletta di Nerbona viste de peregrino para seguir a su marido que la desdeña, llegando a acostarse con él y a tener con él dos hijos; al final, él se la queda por esposa. En el tercer cuento de la segunda jornada, la hija del rey de Inglaterra se viste de abad para evitar el matrimonio con un hombre anciano; se encamina hacia Roma para solicitar al papa otro esposo, y durante el viaje comparte una habitación con un florentino, Alessandro, al cual la mujer revela su identidad por la noche; el cuento termina con la boda de los dos jóvenes.

¹⁴⁴ Citamos por Freeburg (1915) las fuentes hindúes e islandesas.

En el cuento noveno de la misma jornada, la protagonista femenina utiliza el disfraz varonil para escapar de un peligro¹⁴⁵, la condena a muerte que ha ordenado Barnabò da Genova, y se pone al servicio de un soldán; interesante es la escena de la anagnórisis, en la que la mujer revela su identidad mostrando una parte del cuerpo inequívocamente femenina: sus pechos (recordamos que es el mismo modo en que Arlanda descubre la identidad femenina de Alastraxarea).

En Boccaccio por lo tanto el motivo aparece relacionado con dos necesidades: una, la de perseguir a un marido, la otra, la de escapar de un peligro (un matrimonio no deseado, o el mismo peligro de perder la vida).

Después de Boccaccio, podemos recordar dos *novelle* del Fiorentino, en el *Pecorone*, en el que el disfraz de una mujer que se viste de fraile responde a la necesidad de escapar a escondidas de la familia y a la comodidad para viajar (primer cuento de la tercera jornada); en otro cuento, una mujer se viste de juez para defender al marido (primer cuento de la cuarta jornada), fuente del *Merchant of Venise* de Shakespeare.

En el siglo XV, el motivo aparece en el *Novellino* del Salernitano (Masuccio Guardati), en al menos una media docena de *novelle*¹⁴⁶. Mencionamos solo la aparición de una variante relacionada con el disfraz varonil: en la novella 89, una mujer, Susanna, se viste de hombre para liberar al marido prisionero, un tipo de disfraz que exalta el coraje de la figura femenina. En total, Pagliano (1995: 35), en su estudio sobre el disfraz en la *novella* y la comedia renacentista italiana, rastrea en esta centuria cinco casos de mujeres vestidas de hombre (y un número igual de disfraces de hombres vestidos de mujer).

En el siglo XVI el recurso es muy explotado, tanto en la *novella*, en la que se cuentan 16 casos de disfraz de mujeres en hombres, cuanto en la comedia, que cuenta, en general, con un mayor número de casos respecto al disfraz del hombre¹⁴⁷.

Aunque sería muy prolijo enumerar estas tramas y excedería los objetivos de este trabajo, nos parece importante mencionar a Bandello (*Novelle*, 1554). En la séptima *novella* de la IV parte, la esposa de un mercader tiene una relación

¹⁴⁵ K521.4.1.1. K521.4.1.1. *Girl escapes in male disguise.*

¹⁴⁶ Véase Freeburg (1915: 43).

¹⁴⁷ Véase Pagliano (1995: 48).

extraconyugal con un florentino, y logra salvarse de la muerte, tras ser descubierta, vistiéndose de fraile; en la *novella* 27 de la II parte, dos jóvenes enamorados, cuya unión es obstaculizada por el padre de ella, huyen vestidos de peregrinos.

La *novella* 36 de la II parte es considerada deudora de la trama de *Gl'Ingannati* (y fuente, a su vez, de *The Twelfth Night*): se trata esta vez de una mujer que se viste de hombre para acercarse a su amado (una hazaña que parecía reservada a los hombres vestidos de mujer). El disfraz de la mujer es motivado, por lo tanto, por la finalidad amorosa. En la *novella* aparecen otros temas, como el de los gemelos de sexo distinto, que visten ropas de ambos los sexos, separados al nacimiento¹⁴⁸.

La heroína vestida de hombre pasó por lo tanto de la novelística a la escena teatral, en la misma época en la que se reelaboraban en Italia las tramas de Plauto y Terencio, y se unieron ambas tradiciones para crear nuevas tramas. Por lo que concierne a la comedia, el motivo es utilizado tanto por el acercamiento a la amada o el amado como por la salvación de un peligro (tanto por el disfraz de mujeres como por el de hombres).

Cabe detenernos en particular a la *Calandria* (1513) del Cardenal Bibbiena, que retoma y modifica el motivo de los gemelos de los *Menaechmi* de Plauto, y que, al lado de un doble que se mueve en un mismo espacio de acción, ve la aparición del motivo del disfraz, a través del cual se multiplican las confusiones que ya pertenecían a la obra plautina. La protagonista de esta comedia aparece como hombre, y el protagonista como mujer: Santilla utiliza el nombre de Lidio y pasa por este; Fulvia, otra protagonista, también aparece vestida de hombre para perseguir a Lidio, así como la servidora de Santilla, que intercambia sus vestidos con los de Fannio. La trama, ya enredada por el motivo gemelar, adquiere ulterior complicación a través del disfraz femenino y masculino, la presencia de una trama basada en la relación entre dos amantes y de la diferencia de sexo de los gemelos.

La obra de Bibbiena demuestra que el género (femenino/masculino) no es fijo y que el vestido sirve como signo susceptible de deslizarse y crear incertidumbre para confundir incluso al más avisado de los personajes: Ruffo no llega nunca a

¹⁴⁸ Sin olvidar que el tema del disfraz y el de los gemelos recurren en otros autores, también en la segunda mitad del siglo XVI, como Giovan Francesco Straparola (*Le piacevoli notti*, 1550, 1556), Girolamo Parabosco (*Diparti*, 1551), Giraldo Cintio (*Hecatommithi*, 1565-66).

entender que Lidio es un hombre, sospechando en cambio que se trate de un hermafrodita; y Samia, la criada, es confundida por la presencia de los dos gemelos, y es incapaz de descifrar quién es el hombre.

La obra llevó el disfraz más allá de la mera técnica de acercamiento a una amada, abriendo el camino a las obras que siguieron. En el plano temático, la obra presenta también otro motivo: la *beffa* a Calandro, el cual, enamorado de la falsa Santilla, pide a Fessenio que le concierte una cita con esta. Fessenio decide hacerlo acostar con una prostituta¹⁴⁹. Cuando un viejo se enamora de un joven hombre travestido, este personaje suele ser objeto de burla para subrayar su poca sabiduría y poder (social y sexual).

No podemos olvidar las comedias de Machiavelli: en su *Clizia* (1525) el autor juega con esta tensión homoerótica: el viejo Nicomaco quiere conseguir a la joven Clizia, y decide suplantar al marido de esta en la cama. Sin embargo, es burlado por su esposa y su hijo, que en lugar de Clizia, le hacen encontrar a un siervo vestido de esposa.

Entre las comedias celebres, recordamos que en los *Suppositi* de Ariosto, el cual retoma la innovativa presencia de gemelos heterosexuales de la *Calandria* (un arquetipo andrógino), la protagonista femenina, Santilla, es vestida desde la edad de seis años con ropa masculina, como protección contra los Turcos que la han raptado. Lidio, su hermano gemelo, se encuentra en Roma y va en su búsqueda, vistiéndose de vez en cuando de mujer para entrar en casa de Fulvia. En la comedia siguen varios equívocos, ya que Lidio atrae con su apariencia a Calandro, y Santilla es prometida a una mujer, Virginia. El desenlace contempla un doble matrimonio y la resolución.

Entre las mejores comedias del siglo, que hemos mencionado de paso en el capítulo anterior, y significativa por lo que nos interesa, es la comedia anónima de los Accademici Intronati di Siena, *Gl'ingannati*: una mujer, Lelia, toma los hábitos masculinos con el nombre de Fabio, debido a un enamoramiento. Con su disfraz, Lelia consigue escapar del monasterio donde está encerrada por voluntad del padre, evitando el matrimonio con el viejo Gherardo, y se convierte en el servidor de su amado, Flamminio, que ama a Isabella; mientras tanto, Lelia, que pasa por hombre, causa el enamoramiento de Isabella. Lelia tiene un hermano, Fabrizio, que, llegado

¹⁴⁹ La trama retoma la de la *novella* de Boccaccio de Bruno y Buffalmacco (IX, 5) a daño de Calandrino, con la diferencia que este se ha enamorado de una verdadera mujer, Niccolosa.

en la misma ciudad (Modena), es tenido por ella por la criada de Isabella. La comedia termina con las agniciones y los matrimonios.

Habiendo ya mencionado la obra de Shakespeare, nos detenemos brevemente en ella, aunque no pertenece a nuestro ámbito; sin embargo, es útil para dar una idea de la trascendencia de estos motivos en la producción teatral del Siglo de Oro. En *The Twelfth Night* (1601), Viola se disfraza de hombre con el nombre de Cesario; también en esta obra el esquema se complica con la presencia del gemelo de Viola, Sebastian (juntos forman una figura unitaria andrógina), necesaria por la resolución y los matrimonios finales entre Viola-Orsino y Sebastian-Olivia. Recordamos que también en su *Comedy of Errors* (1589-94) Shakespeare trata el tema de los gemelos, inspirándose en los *Menaechmi* de Plauto, pero complica la trama introduciendo dos parejas de gemelos: tanto Antifolo cuanto Dromio, su siervo, tienen hermanos gemelos homónimos, y parten rumbo a Éfeso para buscarlos; en la ciudad, tienen lugar las típicas confusiones de identidad por parte de la esposa del otro Antifolo y de los personajes que conocen a los gemelos que viven ahí. El encuentro final entre los hermanos aclarará estas vicisitudes.

La influencia de *Gl'Ingannati* llegó a Bandello y a autores españoles como Silva y Montemayor, y al teatro español del Siglo de Oro: la trama fue reelaborada por Lope de Rueda en *Los engañados*; en su *Medora* (ante 1566) aparece también el hombre vestido de mujer; en el siglo XVII, el motivo aparece, sin pretender ser exhaustivos, en Calderón en *La vida es sueño* (1635)¹⁵⁰ y *La Española de Florencia* (1658)¹⁵¹, y en muchas obras de Tirso de Molina¹⁵² y Lope de Vega¹⁵³.

¹⁵⁰ La obra es nota: Rosaura, la heroína, aparece vestida de hombre. La mujer vestida de hombre aparece en otras obras del autor, como *Amor, Honor y Poder* (Flérida), *La Devoción de la Cruz* (Julia), *La Gran Cenobia* (Irene), *Joseph de las Mujeres* (Eugenia).

¹⁵¹ Podemos apreciar la influencia de la trama de *Gl'Ingannati*: Lucrecia sirve a su amado como paje, y media entre este y su rival, que se enamora de Lucrecia disfrazada; entonces Lucrecia se hace pasar por su hermano gemelo (que será tenido por Lucrecia cuando realmente aparece); luego, se hace pasar por la rival en un encuentro con el amado.

¹⁵² Este autor tenía una predilección por la mujer vestida de paje. Aparece, por ejemplo, en *Don Gil de las Calzas Verdes* (1635) y en *El Amor Médico* (1635).

¹⁵³ Son muchas las obras de este último en las que aparece el disfraz como motivo básico, como *Las Batuecas del Duque de Alba* (1618) y *El Alcalde Mayor* (1620). El disfraz es utilizado

Cervantes no fue indiferente al recurso: en el *Laberinto de Amor* (1615) Julia y Porcia se visten de pastoras, y luego de estudiantes; Porcia se disfraza de campesino, de campesina, y al final intercambia sus ropas con una princesa; la obra contempla también el disfraz de los hombres. Personajes disfrazados aparecen en el *Don Quijote*: para citar el principal, recordamos que Dorotea se disfraza de hombre para ir en busca de su amado Fernando, que la ha abandonado después de violarla (I, 28). Enumera todos los casos Redondo (2011: 126):

En las dos partes del Quijote aparecen los dos tipos de travestismo: el que consiste en fingir ser hombre y el que estriba en aparentar ser mujer. Toman el vestido masculino Dorotea (I, 28), Claudia Jerónima (I, 60), Ana Félix (II, 63) y la joven de uno de los episodios de la ínsula Barataria (II, 49). Se disfrazan con el atuendo femenino: el cura (I, 28), el mayordomo del duque transformado en la dueña dolorida (II, 36-38) –así como las doce dueñas que la acompañan, que son hombres, en realidad–, el paje del prócer que hace de Dulcinea (II, 35), don Gaspar Gregorio (II, 63) y el hermano de la joven la ínsula Barataria (II, 49).

En *Novelas ejemplares* (1613), en el cuento de *Las dos doncellas*, Teodosia y Leocadia salen de la casa paterna disfrazándose de hombre con los nombres de Teodoro y Francisco, respectivamente, y en el *Persiles* (1617), al comienzo de la obra, los protagonistas, Periandro y Auristela, aparecen vestidos con los hábitos del sexo opuesto¹⁵⁴.

Los autores italianos retomaron, de las comedias de Plauto, también otras tramas y motivos, que aquí no nos interesan directamente¹⁵⁵; lo que estamos

también con fines románticos. Cabe mencionar que este autor, en *La ilustre fregona* (1641), su adaptación de la novela de Cervantes, pone en escena a un caballero que se enamora de una criada, y para acercarse a esta intercambia su posición con la del siervo. Al final se descubrirá que la criada es de noble origen.

¹⁵⁴ Jiménez Ruiz (2002: 125) rastrea unas constantes entre el esquema de las peripecias del *Persiles* y el uso del disfraz en Silva.

¹⁵⁵ Como la de la *Casina*, y el motivo del paje en hábitos femeninos que hemos mencionado en el apartado anterior, en la que un paje se sustituye a la esposa en hábitos femeninos para burlar a un viejo o *vir senex*. Tramas que se acercan a esta modalidad son, por ejemplo, las del *Marescalco* (1533) de Pietro Aretino y de *Il ragazzo* (1541) de Lodovico Dolce.

delineando es un panorama, el de la primera mitad del siglo XVI (y de reelaboraciones posteriores), en el que varios géneros se apoyan en tramas basadas en disfraces de ambos sexos, gemelidad, equívocos e intercambios de personas, recursos elegidos para asegurar la diversión y el éxito de estas obras.

2.3.4. El disfraz femenino

Si bien en la actualidad falta un estudio completo sobre el disfraz femenino (hombre vestido de mujer), es posible rastrear antecedentes muy antiguos de este motivo (K1836. K1836. *Disguise of man in woman's dress*). La literatura nos presenta en ropas de mujer a muchos héroes de la Antigüedad: Aquiles vivió un tiempo en hábitos de mujer en Esciro; Heracles con ropas de mujer hilaba junto a las criadas de Onfale. Aunque es otro tipo de disfraz, recordamos que Odiseo volvió de la guerra de Troya en los hábitos de un mendigo¹⁵⁶.

Ciertamente conocida en el siglo XVI era la figura de Aquiles: para salvar a su hijo, que según la profecía de Calcas moriría en la guerra de Troya, Tetis lo esconde en hábitos femeninos en la corte del rey Licomedes con el nombre de Pirra. Aquiles se queda en Esciro por nueve años, estancia en la cual se casa con la hija de Licomedes, Deidamia, y tiene de ella un hijo, Pirro. La historia ha sido reconocida como probable fuente del *Aquiles* (1636) de Tirso de Molina¹⁵⁷, obra en la que, curiosamente, el personaje ya no se llama Pirra, sino Nereida, como el personaje del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva. Aquiles (Nereida) hace enamorar tanto a damas como a caballeros y la comedia tiene un desenlace análogo a la trama del episodio de Silva: Nereida aparece ante Deidamia como hombre, y los amantes consuman su amor.

Hemos ya anticipado que los casos de hombres vestidos de mujer en las obras italianas no son tan numerosos como los de mujeres vestidas de hombre. En las

¹⁵⁶ Moviéndonos en el espacio y en el tiempo, lo encontramos incluso en las sagas nórdicas, el dios Thor se viste de mujer para ir a recuperar su martillo en Jotunheim, y Loki se disfraza de sierva para acompañarlo.

¹⁵⁷ Menciona el episodio de Aquiles como antecedente celebre Jiménez Ruiz (2002: 121).

obras de la Antigüedad, como en las *Las Bacantes* de Eurípides, el disfraz del hombre no es deseado, aparece fuertemente motivado solo por un deseo exterior y es acompañado por un sentido de vergüenza. En la tradición italiana este tipo de disfraz se da principalmente en tramas que contemplan la relación con una mujer, y conlleva la ulterior complicación de dar origen al cortejo de otro hombre – mientras otro tipo de tramas se centra en la variante del disfraz femenino como medio para burlar a un viejo esposo.

En cuanto a las tradiciones europeas medievales, y más precisamente al *roman*, encontramos el disfraz de Uter Pendragón, que se viste de Garlois para acercarse a la esposa de este, Igraine, estrategia que lleva al nacimiento de Arturo y de toda la tradición del *roman* artúrico que constituye la raíz del mismo género de los libros de caballerías.

Significativos son los casos de disfraz femenino que aparecen tanto en la novela artúrica en verso (siglos XII-XIII) cuanto en las obras franceses medievales (siglos XIII-XV). En particular, en la historia tristaniana, Tristán adopta varios disfraces como los de mendigo y leproso (K 1817.1. *Disguise as beggar*, K 1818. *Disguise al leper*) y de loco en la *Folie Tristan*. En el *Index* de Guerreau-Jalabert¹⁵⁸ se registra el motivo del disfraz femenino (K 1836. *Disguise of man in woman's dress*) en el *Claris et Laris* (1268), uno de los últimos *romans* artúricos en verso, y *Meraugis de Portlesguez* (ca. 1220) de Raoul de Houdenc¹⁵⁹; en la primera obra, Calogrenant va a convertirse en la imagen especular de la primera persona que ve entrando en un castillo encantado; así, se encuentra convertido en mujer. Su cambio es solo físico, mientras sus ropas inicialmente se quedan inalteradas; luego, habiendo cambiado sus hábitos en los del sexo apropiado, va en busca de los tres mejores caballeros en el mundo, Laris, Claris y Gauvain; la vuelta a la masculinidad de Calogrenant dependerá del éxito de su *quête*.

¹⁵⁸ El *Index* de Guerreau-Jalabert, que se basa, como los demás índices que citamos, en la clasificación de Thompson (la estudiosa se ha reservado la creación de nuevas variantes en algunos casos), considera 54 obras de los siglos XII-XIII.

¹⁵⁹ Véase Busby (1998).

En el *Meraugis de Portlesguez* por medio del disfraz Meraugis y Gauvain consiguen escapar de una isla; Meraugis finge ser la señora de la isla y convence a los siervos de esta a transportarlos fuera de esta.

Podemos rastrear el motivo en obras posteriores: en el *Floris et Lyriopé* (XIII siglo) de Robert de Blois, Floris intercambia los vestidos con su hermana gemela para acercarse a Lyriopé, que se siente atraída hacia Floris si bien no ve a través de su disfraz. De manera análoga, en *Floire et Blancheflor* (inicio XIII siglo), Floire se viste de mujer para entrar en el espacio en el que está encerrada su amada Blacheflor, llegando a la unión carnal.

En la interpolación IV del *Tristan en prose* (ca. 1400) unos caballeros se burlan de Dinadan, que es obligado a aparecer en público con el atuendo femenino. En *Valentin et Orson* (un *roman* en prosa siglo XV), se disfraza de mujer el enano Pacolet. Hay otros casos en textos, ambos de la mitad del siglo XIII, que no forman parte de los *romans* artúricos y que presentan episodios de disfraz femenino que pueden asociarse al *fabliau* (Busby, 1998: 63): en *Trubert* de Douin de Lavesne, Trubert asume una serie de falsas identidades para llevar a cabo agresiones sexuales e incluso torturas; con el nombre de Coillebaude se introduce en la cámara del duque de Burgundia; con el nombre de Florie, deja encinta a Roseite, hija de este. Otro ejemplo de disfraz femenino claramente antiheroico (en contraposición a los ejemplos de disfraz varonil, heroico) se da en *Wistasse le moine* con el travestismo de Wistasse; en estos dos últimos textos el disfraz es siniestro y tiene tonos diabólicos, pero también de hilaridad (Busby, 1998: 65).

En general, los casos de disfraz femenino en la narrativa medieval francesa son escasos –aunque su uso es variado– o no son tratados muy ampliamente en los textos. Tramas secundarias basadas en el disfraz femenino aparecen en otros tres *romans*: se disfrazan el enano Tronc en el *Roman de Ysaïe*; Licorus en el *Roman de Cassidorus*; pero es sobre todo el *Roman de Silence*¹⁶⁰ (mitad del siglo XIII) de Heldris de Cornuälle que aparece el tema de la inversión de sexos, presentando

¹⁶⁰ Marín Pina (1989a: 83), recuerda que en el *Libro de Silence*, Silence, mujer que oculta su sexo desde el nacimiento y tiene destreza con las armas, despierta amores equívocos por poseer una belleza que atrae tanto a caballeros cuanto a mujeres.

ambas tipologías de travestismo, el masculino (de Silence), el femenino del amante de la reina Eufeme, que se viste de monja y entra a hacer parte de su entorno.

Habiendo hablado en el apartado anterior del disfraz varonil en la tradición italiana, recapitulamos ahora algunos casos de disfraz femenino en la misma tradición. Hemos visto que en el *Decamerón* prevalece el otro tipo de disfraz, el varonil, mientras de femenino se registra un solo caso: en el séptimo cuento de la séptima jornada, que se centra en las *beffe* de las mujeres a daño de los maridos, un cierto Lodovico quiere convertirse en el amante de una mujer casada; esta avisa al marido de este requerimiento y le propone disfrazarse de mujer para ser testigo del encuentro; el marido se queda burlado, ya que el joven amante lo vapulea, fingiendo querer castigar la traición.

Siempre en el siglo XIV, el motivo aparece en las *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti (nº XXVIII): un joven viste hábitos femeninos para acercarse a la mujer que desea. En el siglo XV, un joven se viste de camarera en una *novella* de Giovanni Sercambi (la quinta); con la misma finalidad aparece en el Salernitano (XII) para acercarse a la mujer de un mesonero.

No reseñamos todos los casos para pasar rápidamente al siglo XVI, en el que el motivo se relaciona con la conquista sexual o la *beffa* y va acompañada por la comicidad¹⁶¹. El disfraz del hombre parece ser más una *farsa*, su aparición suele ser breve, debido también a la dificultad de sostener por un largo tiempo este tipo de ocultación.

En general, el motivo del hombre vestido de mujer en las obras italianas hasta el siglo XVI se asocia más frecuentemente al escarnio, mientras el de la mujer vestida de hombre depende de la necesidad de salvarse, de la voluntad de descubrir

¹⁶¹ Valgan dos ejemplos más. Agnolo Firenzuola en su *Ragionamenti* (compuestos entre 1523-25), novella segunda, cuenta de un joven, Fulvio, que se acerca a la mujer de un hombre anciano, vistiéndose de mujer por sugerencia de un amigo. La apariencia física del joven, que aun no tiene barba, lo ayuda en la eficacia del ardid. En los cuentos de Anton Francesco Doni (XVII) una mujer arquitecta burla al marido, vistiéndolo de mujer durante el Carnaval, tiempo privilegiado por estas transformaciones, y se sustituye a otra mujer cerca de la casa del amante para encontrarse con este.

la traición del marido o por dinero u otros intereses que le serían negados en cuanto mujer (Pagliano, 1995: 50)¹⁶².

¹⁶² Por otra parte, en el Renacimiento el travestismo era una práctica a menudo sancionada: el disfraz de la mujer que tomaba la apariencia de un hombre parecía sugerir un tipo de licencia sexual. Para un hombre, vestirse de mujer implicaba el riesgo de convertirse en mujer y de asumir un rol pasivo, asociado con un pecado nefando, el crimen de la sodomía, que era punible con la muerte (Giannetti, 2005: 744). Para el disfraz como recurso teatral y en la práctica social en Italia véase Giannetti (2005, 2007). Sin embargo, por lo que concierne el ámbito italiano, las pruebas de hombres vestidos de mujer en la cotidianidad no son muchos; se tiene noticia de un hombre que fue quemado en Venecia en el siglo XIV, y de hombres que vestían de mujeres en la Florencia del siglo XVI para practicar la prostitución; véase Giannetti (2005: 748). Zemon Davis (1975) ha analizado casos similares en Francia; sobre la polémica acerca del travestismo en Inglaterra véase Cressy (2000). Los hombres vestidos de mujer no solo amenazaban la noción tradicional de género, sino que evocaban también el miedo a la pérdida de la autoridad masculina y una conducta sexual trasgresiva. Por otra parte, en la época vestirse con ropas femeninas en ciertas ocasiones no tenía esta misma carga subversiva o licenciosa entre los hombres, como en los espectáculos públicos y en las farsas. A este propósito Finucci (1992: 205) cita a Castiglione; vestir de mujer en algunas ocasiones no era considerado para nada subversivo y podía avivar la atmosfera; Castiglione afirma que las farsas “portan seco una certa vivezza ed alacrità” (2, 27, 133); y que el disfraz permite al cortesano una cierta libertad: “lo essere travestito porta seco una certa libertà e licenzia” (2, 11, 115-16) para asumir el rol deseado y enseñar así su “sprezzatura” hacia aquellos que no le interesa replicar. Un ejemplo de cómo esta trasgresión se manifestaba en la cotidianidad: en su autobiografía, Benvenuto Cellini cuenta que una tarde decidió vestir a su vecino Diego, de dieciséis años, como una joven mujer y llevarlo a una fiesta con el nombre de Pomona, donde fue reconocido como la mujer más bella. Todos los presentes encontraron la broma muy deliciosa; citamos por Giannetti (2005: 746).

CAPÍTULO 3

EL DISFRAZ EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

3.1. Antecedentes

En las obras provenientes de fuentes italianas encontramos algunos antecedentes en cuanto a la aparición del motivo del engaño: Renaldos se disfraza en muchas ocasiones en la obra homónima de 1511¹⁶³. Este personaje, como subraya Gómez Redondo (2011: 8), se acomoda al prototipo del caballero *trickster*, ladrón de tesoros, burlador de mujeres e infiel, que se caracteriza por su astucia y su ingenio con lo cuales gana la fama de engañador. Los disfraces y algunos intercambios de identidad proporcionan en la obra escenas de gran comicidad. El caballero a lo largo de la obra muda su personalidad con distintas modalidades, disfrazándose o cambiando de nombre.

El disfraz del caballero vestido de mujer aparece en varios libros de caballerías en la primera mitad del siglo XVI. Feliciano de Silva lo utiliza por primera vez en el *Lisuarte de Grecia* (1514) en un episodio que analizaremos en este capítulo. El recurso aparece, en una fecha muy cercana a la obra de Silva, en el *Floriseo* (1516) de Fernando Bernal: en el cap. XXXV del segundo libro, en el que se desarrolla la relación amorosa del protagonista, Floriseo recibe de su enano Cardín un consejo sobre cómo la reina de Bohemia podría introducirse en su cámara con más discreción. Para encontrarse con el caballero, la princesa suele usar el pretexto de irse al monasterio en compañía de Propicia y Florisa, pero en realidad

¹⁶³ Comenta Gómez Redondo (2011: 6) que entorno a este personaje “se articula una de las tramas caballerescas más ricas y complejas de finales del siglo XV.” De la edición de 1511 a la que nos referimos no se conservan testimonios, solo dos ejemplares posteriores (de 1523 y 1526).

lo que hace es dejarlas ir solas a velar para quedarse con el caballero en su cámara. La sugerencia del enano es la siguiente:

—A mí me parece —dixo el enano—, que cada vez que mi señora la reina entrare en la cámara de mi señor Floriseo, salga d’ella yo o Cástor en ábito de mujer e vaya con Propicia y Florisa al monasterio, e buelva con ellas hasta la cámara. E d’esta manera, aunque aya espías, verán siempre ir tres mugeres, e la espía ni los frailes no podrán dar testimonio de dos. E ansí nunca se podrá saber esta ida de mi señora, pues la quiere encobrir.

(*Floriseo*, II, XXXV, 241)

La reina ruega entonces a Cardín que él mismo se disfrace de mujer; así, el portero que espía a la reina cuenta siempre a tres mujeres, que salen del palacio y se encaminan hacia el monasterio. Floriseo y la reina pueden seguir encontrándose por muchos días gracias a este ardid. En el mismo capítulo, Floriseo, que tiene que marcharse, se despide de su señora; la estrategia ha servido para encubrir sus amores, con la complicidad de las dos doncellas y del enano.

Temprana es también la aparición del motivo de la mujer vestida de hombre, que sin embargo no se da en ningún relato de Silva. El motivo es aprovechado siempre en el *Floriseo* y en el *Arderique* (1517). Al comienzo del *Floriseo*, la duquesa Primacia, madre de Floriseo, va vestida de hombre¹⁶⁴ para ir en busca del duque Pirineo su marido¹⁶⁵, junto a su servidora, Constanca, que también se oculta por medio del traje varonil; la ocultación de las dos mujeres se ve comprometida, ya que el pequeño Floriseo se acerca a la madre para ser amamantado, y ella lo tiene

¹⁶⁴ Bueno Serrano ha registrado este motivo en el *Floriseo* (capp. IX y XI): K 1837. *Disguise of woman in man’s dress*. En el segundo libro (cap. XXXV), como hemos visto, aparece también el motivo del hombre vestido de mujer (K 1836. *Disguise of man in woman’s dress*).

¹⁶⁵ Pirineo y Primacia, por ver cumplido su deseo del nacimiento tan anhelado de su hijo, peregrinan a Tierra Santa y a Roma para agradecer a Dios; se embarcan con el recién nacido Floriseo y con sus servidores, Solacio y Constanca; camino a Roma, hacen naufragio: Pirineo y Solacio son cautivados por unos salvajes, mientras Primacia y Constanca se quedan con Florisel en la isla aguardando su regreso.

que rechazar; el hermitaño se da cuenta del disfraz y no admite a las dos mujeres a su ermita (pero criará a Floriseo):

E como el hermitaño conociese que el ábito solamente tenían de hombres, recibió pena porque no podría llevarlos a su hermita como él quisiera, la cual no podía hazer porque en sus hermitas ni dos jornadas d'ellas no podían morar mugeres, aunque fuessen religiosas.

(*Floriseo*, I, IX, 16)

El disfraz varonil asegura protección a la duquesa y a Constanca, mientras sufren una serie de desventuras. Las dos mujeres son separadas: Constanca es raptada y es tenida por varón por sus hábitos, es dada a Solacio, otro servidor con quien viajaban al principio los duques, se da a conocer ante él en hábitos de mujer y los dos contraen matrimonio. Por otra parte, la duquesa es llevada a Babilonia, y vendida como varón a una mora que la pone en el oficio aguadero (K 1831.2. *Service in disguise*). Reconociendo al marido que es cautivo de una soldana en el mismo lugar, la duquesa revela su identidad y cuenta su historia a la mora, que decide ayudarla: la duquesa consigue entrar al servicio de la misma soldana como mujer y reabrazar a su marido el duque; los dos permanecerán por muchos años al servicio del soldán de Babilonia.

En el *Arderique* Blanca Flor, hija del conde Archilago, curandera y maga, socorre a Arderique malherido y se enamora de él durante su convalecencia. Tras revelar su amor, pide al caballero que vuelva a buscarla, y este se lo promete, sin atreverse a confesar a la mujer que está enamorado de Leonor. Cuando recibe la noticia de la boda con Leonor, Blanca Flor decide vengarse: haciéndose ayudar por una tía maga, se hace cortar el pelo a manera de paje y se disfraza de hombre con el nombre de Flores. Llegada a la corte de Normandia, se convierte en el compañero de Arderique, que queda impresionado por la hermosura de Flores, sin llegar a reconocerle. Blanca Flor actúa como hombre por seis meses, y con sus artes mágicas consigue raptar al caballero (lo conduce al castillo de la tía) y tener una relación con él, mientras con la magia negra está haciendo una imagen para matar a Leonor. Al final, Arderique es rescatado, pero el desenlace es mucho menos feliz para Blanca Flor y su tía, que son condenadas a morir en la hoguera.

Otros modos pueden ser utilizados para introducirse en la cámara de una dama y que podemos considerar antecedentes de la variante del uso del disfraz con la misma finalidad. En las *Sergas* (XCVI, 517), Carmela urde una estratagema por medio de la cual Esplandián podrá entrar en la cámara de Leonorina encerrado en una reliquia mortuoria¹⁶⁶. Los enamorados pasan el tiempo conversando, y hablando ante la reina Menoresa que se queda presente en la escena. Llegada la noche, Esplandián vuelve a su escondite y los amantes se despiden. El caballero ha logrado entrar en el espacio de la dama, pero no ha llegado a la consumación física de sus amores.

En el *Palmerín de Olivia* (1511) (C, 206), Florendos, príncipe de Macedonia, se viste “a manera de pelegrino” para ir a Hungría para demandar a su amada Griana la licencia para casarse¹⁶⁷. Sin ser conocido, Florendos observa a su amada durante la misa; sin embargo, Tolomestra, que acompaña a Griana, lo reconoce por su habla. Florendos acude a la ventana de un corral donde la dama da limosna a los pobres, le solicita una dádiva, y Tolomestra revela a Griana quién es en realidad el peregrino. El caballero, descubierta su identidad, consigue hablar a solas con Griana, mata al rey Tarisio, y, después de haberse defendido de muchos caballeros, es aprisionado en una torre. El disfraz de jardinero (de don Duardos) en la misma obra, del que hablaremos a continuación, y el de peregrino de Florendos responden a la necesidad de acercarse a la amada. En el *Palmerín* el disfraz de peregrino es de corta duración, ya que el caballero es reconocido inmediatamente; sin embargo, se revela instrumental para llegar a aparecer ante la dama. El primero, en cambio, tiene una importancia estructural en la obra.

¹⁶⁶ K1340. *Entrance into girl's (man's) room (bed) by trick*, K1342. *Entrance into woman's (man's) room by hiding in a chest*.

¹⁶⁷ K1817.2. *Disguise as palmer*, K1817.2.2.(B) *Hero, disguised as palmer, begs alms of heroine*, K1813. *Disguised husband /lover/ visite his wife /lady*.

3.2. El disfraz por amor

Los antecedentes más cercanos al uso del disfraz en Feliciano de Silva se encuentran en el *Primaleón* (1512)¹⁶⁸, obra que forma parte del ciclo de los palmerines, y que el autor hubo de conocer y ciertamente leer. En esta obra son dos los protagonistas que adoptan una falsa identidad para acercarse a sus amadas, creando dos tramas sentimentales paralelas (Marín Pina, 2003: 8): don Duardos, enamorado de Flérida, toma el hábito de hortelano para introducirse en la huerta de Costantinopla (K1816.1. *Gardener disguise*), y Primaleón, enamorado de Gridonia, se pone a su servicio bajo un falso nombre. Como indica Marín Pina (1998: 9), “el protagonismo múltiple, los complejos y teatrales juegos de encubrimiento, el desdoblamiento de personajes que pasan a tener una doble identidad y personalidad” son algunos de los elementos novedosos en la obra con los que el autor consigue moldear el argumento y justifica el éxito alcanzado por el libro. El recurso al desdoblamiento de identidad del personaje fue luego aprovechado y complicado por Feliciano de Silva en su obra.

La motivación del caballero vestido de pastor y del vestido de mujer suele ser la conquista amorosa; los caballeros cambian su condición rebajándola (nunca ocurren situaciones al revés) y su sexo (o al menos la apariencia) por el opuesto. En ambos casos se trata de una inversión de polos, el personaje tiene que hacer compatibles dos naturalezas distintas, convirtiéndose así en un ser de dos caras –un Jano, o un Dioniso¹⁶⁹: el vestido de pastor encarna un “mestizaje” (Jiménez Ruiz,

¹⁶⁸ El primero que señaló esta derivación, a propósito del disfraz pastoril, fue Curto (1976: 31), diciendo que “puede tener su origen en el *Primaleón*”; sin embargo, no se trata tanto de una dependencia cuanto de un antecedente, ya que Silva como hemos dicho pudo tener presente otras fuentes.

¹⁶⁹ Ya en la Antigüedad el travestismo estaba presente en los ritos en honor de Dioniso en Grecia, divinidad bisexual por excelencia. En estas ocasiones hombres y mujeres podían superar los límites de su sexo dando lugar a inversiones, los hombres vestían de mujeres y las mujeres de hombres, al menos por un día. También en ciertos ritos de iniciación a la pubertad o de preparación al matrimonio ambos sexos vestían hábitos del otro sexo. En estos casos cada género

2002: 137), una contraposición de dos naturalezas, y así el vestido de mujer, como el andrógino, concilia dos contrarios –se convierte en personaje doble, con dos maneras de ver y sentir.

Varios son los personajes en los relatos de Silva que se disfrazan o transforman para conseguir su sueño amoroso. En los relatos de Silva se refleja ese un gusto particular del Renacimiento por los disfraces por amor¹⁷⁰, que constituía un recurso ideal para crear enredo, ya que el disfraz conlleva una carga de ambigüedad asociada y es capaz de dar vida a situaciones siempre nuevas. El cambio de vestimenta constituye una transgresión de las normas, la tentación de cambiarlo puede amenazar un cierto orden social. Como ha apuntado Marín Pina

(masculino/femenino) tenía que identificarse con el otro sexo antes de asumir definitivamente su identidad masculina o femenina. Vestir los hábitos del otro marcaba un rito de paso a través del acceso a otra identidad antes de abrazar la adultez, especialmente para los hombres. Para Zeitilin (1985: 65), por su mezcla de femenino y masculino, Dioniso es representativo de la disrupción de las normales categorías sociales, y atestigua la *coincidentia oppositorum* que desafía las jerarquías y las normas del mundo masculino, introduciendo en ello confusiones, conflictos, tensiones y ambigüedades, insisitiendo en que la naturaleza de la vida es más compleja de lo que permiten las aspiraciones masculinas. Sobre esta figura véase también Knott (1978: 41); para este, “il travestimento è un gioco pericoloso, quasi diabolico, e ancora più pericoloso è lo scambio di sesso” (1978: 36); su estudio que se centra en el disfraz en el teatro isabelino contiene interesantes observaciones sobre nuestro tema.

¹⁷⁰ Historias de transformación de sexo, ciertamente notas en el siglo XVI, se encuentran en las *Metamorfosis* de Ovidio: en el cuento de Hermafrodito y de la ninfa Salmacis, enamorada de él, que se funde en un abrazo en las aguas donde el joven se baña (IV, 285); en la historia de Ifi transformada por la diosa Isis en varón para casarse con Iante, pasando por alto el problema de pertenecer al mismo sexo de la amada (IX, 670); otra analogía se encuentra en la transformación de Acteón que satisface su deseo *voyeurístico* espionando a Diana que se baña (III, 131); en este caso Acteón es castigado por haber visto a la diosa desnuda con la metamorfosis y el desmembramiento. En el Renacimiento, nos basta recordar, por la afinidad genérica entre este poema y las obras de las que nos ocupamos, que encontramos el motivo del disfraz en el *Orlando Furioso* de Ariosto: Ricciardetto se viste con las ropas de su hermana gemela Bradamante para seducir a Fiordispina, que se ha enamorado de la doncella guerrera. La historia presenta también otro motivo que es el de la gemelidad bisexual; Fiordispina llega a satisfacer el deseo por Bradamante a través de su gemelo; este es tenido por mujer, mientras Bradamante pasa por hombre; véase al respecto, entre otros estudios, Ferroni (1982).

(2001: 211; 2011: 261), citando a Vigier (1981) a propósito de las novelas pastoriles: “El disfraz por amor resulta una fuerza transgresora de los códigos sociales y morales, una exteriorización de la locura amorosa, y plantea en la obra el grave conflicto del amor por la persona y no por la condición.”

No es de extrañar que la trama del *Primaleón* se convirtiera en la fuente aprovechada por Gil Vicente para su *Tragicomedia de don Duardos*, dado el potencial teatral de la intriga. Muchas de las tramas del teatro áureo, sin olvidar la narrativa de los Siglos de Oro¹⁷¹, se basarán en el cambio de vestidos, con que los personajes mudan su condición y su sexo. Esta observación nos sirve para subrayar que el recurso resultó evidentemente muy atractivo para muchos autores cuanto para el público. Feliciano de Silva, siempre atento a las tendencias contemporáneas, no fue indiferente al potencial de estos motivos, que utilizó para remozar el género de los libros de caballerías con elementos originales.

El disfraz posee una carga transgresiva por definición, el uso no regulado de la vestimenta sugiere la adopción de una personalidad opuesta, un diferente género o estatus social: puede ser fuente de placer y de alivio cómico, pero representa también un desafío para el poder institucional; hace deslizar los confines entre el yo y el otro y las diferencias sexuales; frecuentemente implica la libido, y otras veces sirve de medio para desestabilizar las expectativas culturales y sociales (Finucci, 1992: 204).

Apunta Daniels (1992: 225) en su estudio sobre la presencia del humor en los episodios de travestismo en Silva, que la misma palabra derivada del latín, *trans vestire*, “suggests the disguise or change of dress with an intention to parody or undermine.” En general, el disfraz conlleva un cambio de apariencia que es susceptible de provocar siempre una confusión de identidad o equívoco por parte de terceros personajes que caen en el error.

¹⁷¹ Para un estudio del recurso de la doble identidad en la narrativa del Siglo de Oro se señala el estudio de Gherardi (2007), al que nos referiremos en varios puntos de esta tesis.

El travestismo¹⁷² despierta, aún más que el deseo de posesión del ser amado, un anhelo universal de superación de los límites impuesto a la vida humana (Iaccarino, 1995: 19), de esas

colonne d'Ercole davanti alle quali inevitabilmente si infrange qualsiasi grande innamoramento, eterosessuale o omosessuale che sia: questo limite forse non è la morte, come siamo abituati a pensare, ma ciò che la morte rappresenta, vale a dire l'impossibilità di poter guardare, sentire, percepire il mondo, la vita e l'amore con un'anima maschile e femminile insieme.

Pero sobre todo no hay que olvidar que se trata de un recurso narrativo, que no deja de influir en la configuración del relato. En los relatos de Silva el cambio de vestimenta de caballero suele implicar una transición entre los ambientes en los cuales el caballero llega a sus logros en lo bélico y en el amor. Estos nuevos espacios son las cortes en las que viven las damas de las cuales el caballero se enamora, o los campos y florestas de los episodios pastoriles. Los protagonistas de las novelas de Silva muestran su faceta más ingeniosa a la hora de tomar una iniciativa de acercamiento a damas que viven en espacios marginales respecto a la

¹⁷² En la época a la que nos referimos y en el ámbito considerado (el literario, el teatral), la práctica tiene que ver claramente con una dimensión “estética” y no con el placer sexual (o las pulsiones biológicas); es decir, la motivación del travestismo no es de naturaleza psicológica, sino exterior. Puede ser de algún interés la perspectiva psicoanalítica que aporta Iaccarino (2014: 17) sobre el travestismo en relación con la literatura. Según dice la estudiosa, “cross-dressing, whenever it is the focus of literary, theatrical, or other forms of cultural expression, remains in the designated field of aesthetic appearance and, therefore, the cultural signs; one need not search for some other scenario from another order.” El tema se presenta ciertamente rico de implicaciones en términos de investigación psicoanalítica: se ha postulado que la tendencia a trascender los límites del propio sexo para acceder a los del otro es latente en todo ser humano y surge del subconsciente, donde queda relegada. Para Freud, en los seres humanos no existe la pura masculinidad o feminidad, sino solo en un sentido estrictamente biológico, y cada individuo muestra una mezcla de rasgos que pertenecen a ambos sexos, una combinación de rasgos activos y pasivos independientemente de su vinculación al sexo. Lacan, como Freud, apunta que las diferencias de género (masculino/femenino) no se encuentran en los procesos mentales: “in the psyche, there is nothing by which the subject may situate himself as a male or female being”. Citamos por Finucci (1992: 218).

corte principal, que se encuentran en tal condición por poseer una belleza extraordinaria, casi monstruosa, que les confiere el mismo poder que el basilisco para causar la muerte de amores de los caballeros que las miren.

De esta condición de las damas que, como ha destacado Sales Dasí (2003b: 88), se convierte en una constante en estos relatos, deriva, narrativamente, la necesidad para los caballeros enamorados de ingeniarse e idear estratagemas para relacionarse con ellas. La estratagema que se vincula a esta necesidad es el disfraz en hábitos de mujer, en el caso de Amadís de Grecia y Agesilao y Arlanges – contando como antecedente el de Lisuarte de Grecia, del que nos vamos a ocupar más adelante–, y el disfraz de pastor, en el caso de Rogel:

En cualquiera de los tres casos se invierte la costumbre habitual en el género caballeresco en cuyas obras los caballeros y las damas alcanzan la fama y renombre por sus hazañas bélicas o por su hermosura en el marco de la corte. Frente a esta dinámica, ahora asistimos a tres historias que podrían ser calificadas de curiosa marginalización social, si no fuera porque los recintos donde están recluidas estas beldades son como pequeños mundos autosuficientes o porque Silva contempla asimismo la opción de que el aislamiento pueda conducir a la creación de otra corte más notable y populosa que aquella de la que han sido excluidas.

Para entrar en este espacio el caballero debe dejar atrás el mundo de la caballería, cuyos atributos ya no son adecuados a la nueva situación. Dejando la espada, símbolo de su identidad caballeresca¹⁷³, el caballero adquiere las “armas flacas” de pastor o de mujer, con las cuales cumple una hazaña que le sería imposible llevar a cabo con su verdadera personalidad: la de acercarse y hacer enamorar a la dama.

El cambio de identidad viene a marcar una dinámica entre espacio privado (femenino, de las damas que viven rodeadas por sus doncellas) y público (masculino, de la caballería y de las batallas), o doméstico y político, y entre lo

¹⁷³ En palabras de Cacho Blecua (1979: 131), “el caballero siempre está en contacto con sus armas, de modo que, en una extensión analógica, o por contigüidad, estas pueden servir para representarlo.”

conocido y lo desconocido para el caballero; recordamos que en el primer libro de la *Cuarta Parte* el caballero sale del espacio de la dama, bucólico y contemplativo, y participa en los grandes enfrentamientos bélicos entre los griegos y los paganos¹⁷⁴. La mujer encerrada en este espacio vive en una condición de espera y de falta de acción, contrapuesto al espacio del que proviene el caballero (masculino y activo), que debe transformarse y empezar a vivir como un personaje femenino en la narración, adoptando sus actitudes.

Estas damas, encerradas en sus torres o palacios, suelen estar rodeadas de un entorno exclusivamente femenino y tienen lazos de amistad únicamente con mujeres. Niquea vive en la torre con sus damas de compañía, Brizela y Todomira, y el padre, el Soldán de Niquea, única presencia masculina en este espacio; Diana vive con Lardenia y su madre Sidonia; Archisidea tiene por amiga a Sarpentarea y está rodeada por un ejército de doncellas guerreras.

Tenemos que recordar que en el *Primaleón* los caballeros se disfrazan para evitar situaciones de enemistad; Gridonia está enemistada con Primaleón por la muerte de su padre Nardides a manos de Palmerín y por la muerte de su primo Perequín de Duaces por el propio caballero, razones por las cuales quiere en arras la cabeza de este; solo el ingenio del caballero puede superar estos obstáculos (Marín Pina, 1989b: 210, 212). Del mismo modo, Amadís de Grecia se introduce entre enemigos en una corte pagana; Agesilao entra a formar parte del plan de venganza de Sidonia contra su tío Florisel, al cual tendrá que poner solución.

El ingenio y la argucia constituyen los rasgos primarios de estos caballeros, que serán desplegados en campo amoroso. Se podrían aplicar a los personajes de Silva estas palabras de Marín Pina (1998: xv) sobre los protagonistas del *Primaleón*:

Quizá el rasgo que mejor caracteriza a Primaleón y don Duardos frente a otros héroes caballescicos no sea tanto la *fortitudo* cuanto la *sapientia*, entendida como sagacidad y astucia y demostrada especialmente en el terreno amoroso, en su condición de

¹⁷⁴ Se trata de una guerra de enormes proporciones. Los reyes Baltazar de Ruxia y Bruzerbo de Gaza asedian Constantinopla, asedio “secundado por ciento sesenta monarcas del paganismo y otros tantos jayanes con sus tropas” (cap. LIV) (Sales Dasí, 1996: 150).

amantes ingeniosos capaces de conquistar a sus amadas en territorio enemigo a través del encubrimiento y del engaño. El disfraz o simplemente el cambio de identidad verbal da pie en ambos casos a sutiles juegos y aventuras no exentas de humor y suspenso.

Y, como observa Sales Dasí (2008), estas transformaciones repercuten en dos ejes: uno horizontal, el de la intriga, y otro vertical, en el que los efectos del Amor imponen su tiranía sin importar las capas sociales y el sexo de los personajes –o las diferencias religiosas. Hombres vestidos de mujeres hacen enamorar a hombres y mujeres; príncipes disfrazados de pastores tienen el poder de hacer enamorar a emperatrices –todo esto indica la intención de Feliciano de Silva de representar esta fuerza imperante del dios Amor sobre sus súbditos.

Tanto en los episodios de cambio de sexo y de cambio de estatus, como hemos anticipado, los cambios de identidad marcan cambios espaciales en la narración. Estos cambios derivan de la necesidad para el caballero de retomar las armas o volver a la aventura en ciertos momentos. Hemos dicho que se instaura una dialéctica entre espacios, femenino y doméstico de la dama y masculino de la hazaña heroica, ya que en los relatos suele intervenir un factor externo que propicia la vuelta del héroe a la aventura. Este dejará por lo tanto estos espacios de reclusión para volver a ellos en un segundo momento, alternando sus estancias en estas torres o cortes, que coinciden con momentos más relajados en la narración, en contraposición con la aventura o acción caballerescas.

Sin embargo, también estas cortes marginales encierran posibilidades para aventuras que se desarrollan en su marco espacial; el caballero vestido de pastor o de mujer tendrá ocasión para lucir ante la dama sus habilidades como guerrero: como se destacará, el pastor se cimienta en la lucha, el vestido de mujer la convierte en doncella guerrera para defender a la amada, por ejemplo, de un gigante, de un rey que quiere forzarla al casamiento, etc.

3.2.1. Implicaciones narrativas de la metamorfosis

Los episodios en los que aparece el caballero disfrazado o travestido, en general, presentan una serie de análogas constantes o implicaciones narrativas. Es interesante notar como la introducción del recurso del disfraz, o de estas modalidades de desdoblamiento de la personalidad, aparece siempre vinculado a determinados rasgos formales. Encontramos las primeras observaciones al respecto en Cravens (1972: 67), en su estudio pionero sobre la presencia de lo pastoril en Silva: observa el estudioso que en los episodios pastoriles del *Amadís de Grecia* el ritmo narrativo se hace más lento, y muy distinto del de la acción caballerescas, siendo marcado sobre todo por las conversaciones entre pastores. Las conversaciones toman el lugar de las hazañas bélicas y el caballero, que ha dejado temporalmente las armas, se dedica a la expresión de los sentimientos, resultando así caracterizado con un nivel inédito de introspección¹⁷⁵.

También este rasgo, el énfasis en la expresión de los sentimientos y de la pasión amorosa, según se ha sugerido, implicaría un guiño al público femenino, que gustaba de estos contenidos. Como ha apuntado Rhodes (1987: 149) a propósito de la boga del género pastoril, se trata de un género

in which women were represented in a context they could identify as theirs, a genre in which the narrative structure itself as well as the content appealed to their experience as sex. In the pastoral books, women are depicted in an idyllic world that not only recognizes the emotions and desires of women and men as being of paramount importance in life, but depends on those emotions and desires almost exclusively for the narration itself.

¹⁷⁵ Como resumen Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 189): “El abandono de las armas no es en ningún momento definitiva (incluso pueden darse peleas entre pastores), pero permite al protagonista desplazarse desde la corte a la naturaleza para mostrar algunas facetas más íntimas de sus ser. La contemplación de la belleza femenina o la incorporación de interludios poéticos, le otorgan al discurso un tono más idílico si cabe, a veces platónico, mientras el caballero demuestra su habilidad para comportarse en cualquier medio y en cualquier circunstancia.”

Hemos ya señalado que en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* la ambientación da lugar a la introducción de composiciones líricas, intercaladas en la prosa, a través de las cuales los caballeros-pastores dan voz a sus sentimientos. Este elemento refleja la misma afición de la reina a quien va dirigida la obra por este tipo de composiciones, además de ser un indicio del gusto de la época y de las dramatizaciones que se daban en el ambiente de la corte. La corte está poblada de un sinnúmero de príncipes disfrazados de pastores, que cantan bucólicas a la emperatriz, algunas de las cuales aparecen en el texto, otras solo son mencionadas.

Otro rasgo destacado es la presencia de digresiones descriptivas que Silva introduce desde el momento en que los caballeros asumen la identidad pastoril. La aparición del ardid va por lo tanto relacionada con estas pausas en la narración, la descripción de la naturaleza y la écfrasis¹⁷⁶.

Al lado de la inserción de las composiciones líricas y de las pausas descriptivas, el caballero-pastor (Archileo) y la dama se dedican a conversar, es decir, su interacción es prevalentemente dramática. Silva había ya dado prueba de ser muy hábil en la construcción de los diálogos y este rasgo aparece relacionado sobre todo con el espacio de la mujer, en el que las batallas son todas interiores (pensamos en los celos de Archisidea en la *Cuarta Parte*). Una vez entrado en el espacio femenino de la dama el caballero vestido de mujer se dedica a la conversación sobre el amor, en general toda la relación con la amada se basa en la palabra y el caballero se hace cómplice de todas las actividades femeninas en un escenario que es fundamentalmente estático –es decir, en el que priman las conversaciones o lo lírico¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Al comienzo del primer libro de la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, con el disfraz de Rogel entran la narración las descripciones de la naturaleza, del artificio arquitectónico, de los peinados y los vestidos, y se describe el rostro de la emperatriz por medio del écfrasis pictórico (Jiménez Ruiz, 2002: 129).

¹⁷⁷ En la *Cuarta Parte*, la sucesión de las falsas personalidades “permite la contraposición de dos mundos antagónicos: el guerrero y dinámico del caballero andante (don Rogel de Grecia y Constantino), frente al estático y lírico del pastor sedentario (Archileo)” (Jiménez Ruiz, 2002: 120).

Como explica Jiménez Ruiz (2002: 129): “Se trata del espacio femenino, donde predomina la quietud de los sentimientos, y donde la *narratio* deja lugar a la descripción y al diálogo en un acercamiento inquietante a la dramatización.” Este rasgo se hace más evidente y repetido a partir de la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*, donde se concede mucho espacio a los largos parlamentos entre Diana y Lardenia y a los razonamientos sobre el amor, o los diálogos se centran en la expresión del deseo amoroso suscitado en las mujeres y en el protagonista masculino convertido en mujer.

En todos estos relatos se da una nueva configuración de la relación amorosa entre el caballero y la dama: la presencia de una figura dual ante las damas produce en ellas sentimientos ambiguos o plantea en mayor o menor medida un conflicto sentimental. Tanto en la *Tercera Parte* como en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* el caballero deja caer indicios sobre su identidad creando una ambigüedad fundamental en la relación con la amada. Antecedentes de estos conflictos sentimentales son naturalmente los episodios del *Primaleón*; como explica Marín Pina (2001: 272):

Primaleón recurre al engaño para llegar hasta su enemiga, encubre su identidad en un juego muy caballeresco con su nombre y las armas parlantes y miente repetidas veces con la verdad. Su hermosura, sus palabras y sus acciones caballerescas suscitan un proceso dialéctico en Gridonia dividida entre la venganza familiar y el amor que resultará finalmente vencedor.

Este rasgo de “mentir con la verdad”, la técnica que recomendará luego Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), como subraya la estudiosa, es común en los caballeros travestidos en los relatos de Silva. La palabra es el arma con la que el caballero lleva al cabo la conquista amorosa; no faltan ambigüedades y alusiones que solo el lector puede captar, mientras el personaje (la dama) suele caer en la confusión y no será capaz de conciliar apariencia y realidad hasta el final.

Esta sucesión de falsas personalidades es un juego que Silva extrema en la *Cuarta Parte*, y es el elemento de mayor interés en la obra. El personaje funciona de bisagra entre dos mundos contrapuestos, el pastoril y el de la caballería, como el

caballero vestido de mujer actúa con su doble naturaleza entre el mundo femenino y el masculino, encarnando una dualidad u oposición de polos¹⁷⁸.

El vestido hace a la persona, y ya no funciona para indicar de manera fiable las diferencias del género (femenino/masculino). Así, se descubre a hombres que en realidad son mujeres y a mujeres que son hombres, un juego en el que Silva insiste en algunas variantes, que coinciden todas en un propósito: crear intriga y ambigüedades para desarrollar un enredo y posibilitar episodios que responden a finalidades humorísticas y posibilitan nuevas tensiones dramáticas de clímax narrativo profundo para el desarrollo de la acción del relato.

Esta contraposición entre realidad y apariencia es la suma que produce el equívoco y unas situaciones en las que los demás personajes –y, a veces, el mismo lector– viven con unas expectativas de saber quién es realmente el sujeto que acaba de actuar en la escena, si su identidad se oculta, o cómo acabará un hilo argumental abierto por la adopción de la falsa personalidad, ya que todas las transformaciones ocurren bajo los ojos del lector creando un interesante juego de anticipación. A continuación, observamos las de los héroes principales.

En el *Amadís de Grecia* el lector asiste a la transformación del protagonista homónimo, sugerida por Gradamarte¹⁷⁹:

Vós sois tan moço que aún barvas no tenéis, y tan estremado en hermosura quanto todas cuantas yo he visto sois muy más; [he pensado] que os pongáis en ábito de donzella del traje de Sármeta y habléis la lengua, y yo hazerme mercader y sacaros he a vender al mercado en la ciudad de Niquea diziendo que ciertos del Rey de Alexandría os prendieron con otras mugeres amazonas que hazer daño andávades, y, como os vean

¹⁷⁸ Como subraya Jiménez Ruiz (2002: 120), “esta técnica de confrontación de dos visiones a través de un mismo personaje, esta esquizofrenia del héroe, se reitera detalladamente en sus obras anteriores, con la sola particularidad de que éste no cambia de condición social, sino de sexo.”

¹⁷⁹ Observa García Álvarez (2015: 587) que el diálogo de Gradamarte “tiene una doble función. Por un lado, informa a los lectores y a los oyentes de algo que ignorarán los demás personajes, recibe una información privilegiada, haciéndose cómplice de estos quienes idearon una forma ingeniosa de resolver asuntos amorosos, por otro lado, la libertad que se otorga a los personajes es parecida al teatro, ya que éstos son quienes deciden sobre su actuar en la narración, creando con ello la acción de un personaje que finge ser otro.”

tan grande y estremada en hermosura, llegarán a compraros, y yo pediré tanto por vós que llegará a oídos del Soldán, el cual os querrá ver y comprar, y, después que seáis suya, ternéis con vuestra discreción forma que vos dé el Soldán a Niquea, y, allá entrado, no os quiero dezir más, que vós sabréis mejor lo que avéis de hazer.

(AdG, II, LXXXVII, 444)

En el *Amadís de Grecia* Florisel compra unas ovejas y las ropas pastoriles de un hombre, Laterel Silvestre, para ir luego en busca de Silvia:

Y hízole que le comprasse ciertas ovejas para salir con ellas para poder hablar a Silvia haziéndole unos ábitos de pastor, y así lo hizo el buen hombre, llamado Laterel Silvestre. Lo cual, todo aparejado, don Florisel de Niquea salió con sus ovejas en forma de pastorcico la ribera de Tirel donde a poca pieça topó con Silvia.

(AdG, II, CXXXII, 572)

En la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* Agesilao y Arlanges visten las ropas de doncella sármata, comentando su aspecto en un diálogo en el que lector puede apreciar lo que ocurre en tiempo inmediato:

—Señor cormano, el consejo que yo en esso os daré es que la vamos a ver.

—¿Cómo puede ser esso? —dixo él—, pues sabéis el encerramiento que tiene, que ninguno que hombre sea la puede ver.

—¿Cómo? —dixo don Arlanges—, como yo daré el consejo para ello.

—Esso me dezí —dixo Agesilao—, si queréis mi vida, que yo no lo alcanço.

—Pues lo que me parece —dixo él—, es que vós e yo, pues tenemos edad para ello, nos pongamos en ábito de donzellas y vamos a la reina Sidonia y le digamos que, con las nuevas de la fermosura y maneras de su hija, venimos a la su merced a le suplicar que nos ponga en su servicio, e assí tendremos lugar de entrar donde ella está, y allá dentro el tiempo nos dará el consejo de lo que haremos.

(FdN, III, XIII, 40)

En la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, Rogel encuentra los trajes pastoriles en una choza y asume la identidad de pastor, empezando así su trayectoria amorosa:

Y a poca peça que ansí caminó halló una cabaña, y entrando en ella halló capas de pastores, y algunas cosas que comer, y cubriéndose una capa de aquellas, y tomando un cayado...

(FdN, IV, II, X, fol. 9r)

El juego de anticipación del que participa el lector no se limita a estos ejemplos, está presente en todos los casos análogos, pero aquí hemos presentado las transformaciones de los personajes principales. Cada vez que un personaje se disfraza o transforma se crea un suspenso que atrapa al lector; fundamentales son las informaciones que este detenta a partir de los diálogos entre personajes cómplices, que preceden el desarrollo del argumento y explican las intenciones de los protagonistas, compartiendo esta información con el destinatario.

La presencia de un cómplice en el disfraz del protagonista es otro rasgo común en estos episodios, creándose estas parejas: Amadís de Grecia-Gradamarte (Nereida-Cosme Alexandrino), Agesilao-Arlanges (Daraida-Garaya), Rogel-rey de Susiana (Archileo-Caridonio).

En general, muchos son los personajes que apoyan o la invención de una identidad nueva o las sustituciones llevadas a cabo por los protagonistas. En la *Primera Parte del Florisel de Niquea*, para asumir la identidad del hermanastro-gemelo Florisel, Alastraxarea necesita la complicidad de quien viaja con ella en el barco que ha aportado en la isla: “la infanta mandó que en ninguna manera se dixese quién era y que, cuando muy ahincados fuessen, dixessen ser don Florisel de Niquea para salvarse con él como él con ella se avía salvado” (FdN, I, LIV, 207). Cómplice de los protagonistas es también el pastor Darinel, quien para sostener la actuación de Florisel habla a Alastraxarea como si fuera aquel: “Darinel llegó, fingiendo gran gozo con don Florisel, a la infanta, le dixo: / —Soberano príncipe don Florisel...”. Se crean así distintos planos: los lectores son cómplices junto a la infanta y su tripulación, que tendrá que sostener su fingimiento.

Para citar un ejemplo más, también cuando Arlanda toma la iniciativa de seducir al Cavallero de la Pastora esta recibe el consejo de su prima Arlinda (ocultar su nombre y andar por los campos de Tirel sin revelar su identidad), y se acerca al caballero-pastor con la complicidad de sus doncellas.

En general, podemos concluir que las constantes narrativas individuadas por Jiménez Ruiz (2002)¹⁸⁰ a propósito del disfraz del caballero vestido de mujer, son válidas también para los episodios pastoriles (salvo la autocontemplación narcisista después de la transformación, propia solo del travestismo). Enumeramos los puntos de su estudio, agregando a continuación las referencias a los episodios pastoriles, que son nuestras:

1. La finalidad es llegar hasta la amada; en la metamorfosis colabora un personaje cómplice, que distorsiona su papel y de “compañero de armas” pasa a ser “compañero de amores”, y “también se desvían la relaciones entre los caballeros, ahora amantes encubiertos” (Jiménez Ruiz, 2002: 128, nota 25). Observamos que, en el caso de los episodios pastoriles, se trata de caballeros que rebajan su condición para requerir de amores a una misma dama: Rogel y el rey de Susiana requieren ambos a Archisidea rebajando su condición.

2. La delimitación de la nueva personalidad, que se da en tres momentos: el personaje se crea una historia, toma un nuevo nombre, se autorreconoce (contemplación en el espejo). En la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, en los episodios pastoriles, también Rogel crea su historia contando su naufragio y diciendo haber encontrado unas ropas adecuadas a su condición, la de pastor; además, finge estar enamorado de un miembro de su estamento, una pastora.

3. Como destaca Jiménez Ruiz, los caballeros convertidos en doncellas se comportan como tales; la interacción con los demás personajes, caballeros y mujeres, y los sentimientos suscitados en estos, refuerzan el verismo del disfraz. También en los episodios pastoriles la transformación conlleva cambios en la conducta del caballero que tiene que adecuarse a actuar como pastor.

4. El encuentro con la amada ocasiona en los personajes el conflicto sentidos/razón, “se extrema hasta límites insospechados el juego de los equívocos

¹⁸⁰ Lo que Jiménez Ruiz (2002: 120) quiere demostrar es el valor de antecedente de Feliciano de Silva en el empleo del recurso del “hombre vestido de mujer”, y que el recurso del “caballero vestido de pastor” “no es mas que una variante de aquél, pues ambos repiten el mismo esquema compositivo y presentan plena «sumarización de funciones»; el falso pastor, como la falsa mujer, no es en la obra de Feliciano otra cosa que un disfraz mediante el cual se incorpora la dramatización a la narración.”

en el lector” (Jiménez Ruiz, 2002: 139). Queremos destacar que el conflicto sentimental es común a todas estas tramas: en los episodios pastoriles el hábito no impide que el caballero-pastor suscite sentimientos en una dama noble, ya que su valor y su apostura son visibles no obstante el encubrimiento; como ha observado a este respecto Sales Dasí (2003b: 99), en la *Cuarta Parte* “la diferencia social de los protagonistas pasa a funcionar como elemento que mantendrá viva la tensión narrativa del relato.”

5. Subraya el estudioso que la fábula pasa a centrarse en la relación entre las dos mujeres (la mujer real y el caballero travestido). También los episodios pastoriles se centran en la relación del caballero-pastor con la dama y en la expresión de los sentimientos.

6. La fórmula de la historia paralela (Arlanges-Cleófila) que realza la principal (Agesilao-Diana) se emplea para reforzar la estructura de la obra. Agregamos que en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* también aparece una historia paralela a la de Rogel-Archisidea: el rey de Susiana aspira a la mano de Sinestasia a la cual cree que no puede alcanzar.

7. Progresivamente, otros personajes en la historia conocen la verdadera identidad del personaje. Se amplía la focalización lectora cuando Lardenia llega a conocer la verdadera identidad de Daraida en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*. Podemos ver que esta ampliación se da también en la *Cuarta Parte del Florsiel de Niquea*, cuando Caridonio pasa a ser cómplice de Archileo.

8. La anagnórisis. Se reinicia el recorrido mítico del héroe. Una vez que el caballero (Agesilao) ha revelado su identidad, este permanece en el relato como caballero, tomando parte en nuevas aventuras con su identidad masculina, de las cuales haremos mención. Podemos ver que algo parecido ocurre en la *Cuarta Parte*, ya que, después que Archileo se ha revelado públicamente, el personaje de Rogel reaparece en la ficción como tal, y tiene aventuras con su identidad caballeresca. Por ejemplo, tendrá aventuras con Archisidea en la Ínsula de Gandalia, entrará en el Cerrado de Sinestasia, y después de sus bodas asistirá a los espectáculos mágicos en Constantinopla.

3.3. Función de la doble identidad: el caballero-pastor

En los libros de caballerías los antecedentes de un caballero que viste otro traje y desciende en la escala social (K1815. K1815. *Humble disguise*) por amor no son muchos, podemos contar a a Amadís de Gaula, cuando toma la identidad de un penitente, Beltenebros, los disfraces de Tristán, y a don Duardos, que en el *Primaleón* se disfraza de hortelano con el nombre de Julián para estar cerca de su amada, Flérida¹⁸¹. Sin embargo, las diferencias son obvias: Florisel, con el nombre de Cavallero de la Pastora, viste el traje de pastor (K828.1. *Knight disguised as sheperd*) para estar cerca de una villana, Silvia (que en realidad tiene noble origen), no de una dama, y en esto consiste la novedad. Silva empieza a poner en escena a caballeros que cruzan fronteras sociales por amor, probablemente inspirándose, al lado del ejemplo mencionado perteneciente a un libro de caballerías, en las metamorfosis de los personajes de Encina¹⁸², sin olvidar las “resonancias folclóricas” de este “uso del disfraz como método de integración de los personajes en un ambiente ajeno para la conquista amorosa” (Bueno Serrano, 2010: 169).

En el *Primaleón* la desigualdad social no impide que Flérida se enamore de Julián, que encubre su identidad, pero en varias aventuras se prueba como caballero ante la dama: al final, Flérida huirá con don Duardos para Inglaterra. Dice Marín Pina que en este sentido el disfraz de don Duardos plantea en la obra un conflicto

¹⁸¹ Como recuerdan Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 189), Clarisando viste las ropas de pastor en el *Florando de Inglaterra* por amor de la pastora Galiana, y Claridiano de la Esfera se disfraza para acercarse a Caicerlinga en la *Segunda Parte del Espejo de príncipes y caballeros* de Pedro de la Sierra; “a diferencia de lo que ocurre con aquellas damas a las que la hipotética diferencia social con su amado le supone un obstáculo para la consumación amorosa, la diferencia social en el caso de caballeros disfrazados de pastor no impide el disfrutar en ocasiones de los favores sexuales de algunas pastoras” (nota 203).

¹⁸² En la *Representación sobre el poder de Amor* el sentimiento amoroso es su fuerza transformadora capaz de convertir a un escudero, Gil, en un “hacendoso pastor”, y a los rústicos, como Mingo, Menga y Pascuala en “unos perfectos cortesanos”. La escena sería una representación de la entrada del mismo Encina en la sociedad cortesana (véase la ed. de Río Noguerras, 2001: LIX).

amoroso que consiste en el amor por la persona y no por la condición, sin embargo, en Silva la trama se desarrolla de manera distinta, dándose dos tipos diferentes de conflicto sentimental en los episodios en los que un caballero toma el traje de una clase humilde: uno es el de Florisel y el otro el de Rogel.

En el final del *Amadís de Grecia* Florisel asume la identidad de Cavallero de la Pastora, habiéndose enamorado de Silva, que anda a su vez vestida de pastora; en el caso de Silva el atuendo está justificado por el desconocimiento de sus orígenes y es predeterminado por haber sido criada por pastores. Florisel, manteniendo su identidad caballeresca, se iguala a la pastora Silvia por medio de la metamorfosis. Sin embargo, Florisel no conseguirá el amor de Silvia; esta le rechaza a él y a Garínter por la diferencia de estados: “no tenemos ni estado ni ábitos para que se conformen vuestros coraçones con el mío” (AdG, II, CXXXI, 572), y por estar enamorada del príncipe Anastarax, amor que a su vez también cree inalcanzable por su estado.

Tenemos por lo tanto tres situaciones creadas por una diferencia estamental: el rechazo de Florisel y Garínter por parte de Silvia, el rechazo de Darinel, el problema de la diferencia de estado entre Silvia y Anastarax. De estas, dos se deben a la presencia de personajes disfrazados, aunque, como hemos dicho, en el caso de Silvia se trata de una condición prederminada.

Aunque la motivación del disfraz en traje pastoril de Florisel es el acercamiento a la pastora (desde los presupuestos del amor cortés), el caballero no consigue su objetivo a través de esta estrategia, y se enamorará de otra dama, Helena. Se trata de un caso diferente al del *Primaleón*, ya que Florisel no se disfraza para acercarse a una dama sino a una pastora¹⁸³. Parece que la figura de Florisel de

¹⁸³ No solo en los libros de caballerías de Silva aparece la temática pastoril. Como observa Martín Romero (2009b: 566): “El bucolismo y lo caballeresco estructuran los dos espacios imaginarios más recurrentes en el siglo XVI, y no resulta extraño que ambos conformen un único ámbito de ficción.” El estudioso cita cinco libros de caballerías originales impresos bajo el reinado de Felipe II en los que se acogen elementos bucólicos (de los ochos totales que pertenecen a la época). En el *Olivante de Laura* (1564) de Antonio de Torquemada, influido por los episodios narrados por Feliciano de Silva, el héroe asume la identidad pastoril para estar cerca de su amada, Lucenda, que sin embargo es una dama noble, como Archisidea, y no una pastora. Al enamorarse del pastor, Lucenda vive un conflicto sentimental por degradarse amando a una persona de clase

Niquea es más funcional para introducir una ambientación nueva en el relato caballeresco y la representación del amor como fuerza igualadora, junto con las largas conversaciones de los protagonistas sobre los sufrimientos por amor y a algunos tópicos del género pastoril (falsa soledad, apelación a la naturaleza, etc.), ya que el ardid no se revela funcional para hacer triunfar la unión amorosa.

El espacio arcádico, como sabemos, se caracteriza típicamente por la igualdad, la ausencia de los privilegios de nacimiento y la infelicidad es dada solo por el amor no correspondido. La metamorfosis del caballero crea la oportunidad para Silva de introducir la retórica cancioneril con la que se expresa el caballero-pastor, existiendo un vínculo entre estas expresiones y el sentimiento amoroso. El villano Darinel proporciona un contraste a estas expresiones poéticas brindando escenas cómicas en la narración, especialmente cuando destaca por su cobardía en situaciones de peligro. Silva mezcla en estos episodios técnicas y estilos, correspondiendo los dos niveles a dos visiones distintas del amor: uno idealizado y el otro, el de Darinel, figura interesante con la cual se introduce un tono cómico ya que este pastor pretende requerir a una dama y que permite a Silva ampliar los casos de amor en el relato.

En suma, la ambientación permite el tratamiento del amor en las dos vertientes. Llegan a coexistir los dos planos, el plano del amor idealizado y el de la seducción, del apetito carnal –a menudo expresado solo por personajes de clase inferior (pero recordemos que tampoco Florisel está desprovisto de este anhelo, como demuestra el episodio de la seducción de Arlanda). El episodio se caracteriza

inferior. En *Febo el Troyano* (1576) de Esteban Corbera no hay transformación, sino que el elemento bucólico entra a través de una contienda entre dos pastores, Silvaneo y Lusitano. En la *Segunda Parte del Espejo de Príncipes y Caballeros* (1580) de Pedro de la Sierra, aparecen dos episodios bucólicos: Claridiano se enamora de la pastora Caicerlinga, episodios que, según apunta Martín Romero, tiene varios paralelismos con el episodio del *Amadís de Grecia*, y es, como para Florisel, una iniciación amorosa teñida de bucolismo. El segundo episodio consiste en un interludio pastoril en el que el caballero mantiene conversaciones con los pastores sobre el amor. En el *Rosián de Castilla* (1586) de Joaquín Romero de Cepeda, Rosián encuentra a Bricia en un encuentro compuesto a partir de lugares comunes de la literatura pastoril. En la *Tercera Parte de Espejo de príncipes y caballeros* (1587) de Marcos Martínez, el elemento pastoril entra con el personaje de Polio, que canta quejándose del rechazo de la pastora Delia.

por lo tanto por esta mezcla de tonos, y anticipa a través de la figura de Darinel la importancia del humor en los siguientes relatos de Silva.

La asunción de una identidad pastoril por parte del caballero no deja del todo al margen la aventura: en la *Primera Parte del Florisel de Niquea*, el Cavallero de la Pastora y otros personajes se dirigen a la aventura del Infierno de Anastarax, para la cual busca incluso la ayuda de la doncella guerrera Alastraxarea, y a la del Espejo de Amor. Bajo su disfraz, por lo tanto, Florisel mantiene intacta la identidad caballerisca.

Distintas son las implicaciones en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*. Rogel asume la identidad pastoril de manera accidental y se enamora de Archisidea después de haberse disfrazado, y gracias a su traje puede acceder a la corte. El hábito pastoril cubre el cuerpo, pero no oculta del todo el estado; Rogel parece adivinar la realidad bajo el disfraz de los demás príncipes que compiten para los favores de Archisidea:

llegaron a la fuente mas de doze pastores, los cuales lo saludaron, maravillados de su apostura, y él a ellos, pareciéndole algunos demasidamente bien, y tanto, que bien le pareció algunos dellos estar mas en ábito de disfrace que de natural, como era la verdad.

(FdN, IV, I, XIII, fol. 13v)

Sin embargo, Rogel no viste nunca el traje pastoril; si inicialmente viste la capa de pastores, en sus encuentros con la emperatriz suele aparecer con ropas pastoriles hechas de oro, un “disfraz de segundo grado” (Río Noguerras, 2002: 99) que adopta en las apariciones públicas para cantar sus bucólicas y que forma parte de los detalles de la puesta en escena (Río Noguerras, 1999b: 1091).

El caballero, disfrazado de pastor para acercarse a una noble, compara su condición con la del pastor Darinel, ya que consigue elevarse poniendo sus sentimientos en la emperatriz. Aquí el disfraz plantea otro tipo de conflicto sentimental, ya que Archisidea se siente atraída hacia el pastor: “pues el poder para llagar se a convertido en ser llagada, y de tan baxa parte, que bien parece la verdad de la sinrazón de amor” (FdN, IV, I, XVII, fol. 21v). Un conflicto parecido aparece, como observa Martín Romero (2009b: 567), en el *Olivante de Laura* (1564) de

Antonio de Torquemada: Lucenda, que piensa que Olivante es pastor, vive un conflicto sentimental por la degradación de amar a un ser de clase inferior.

La diferencia de estamento hace imposible una relación amorosa entre la dama y el pastor, algo impensable en la época, sin embargo, el pastor puede entretener con la dama otro tipo de relación, mientras es la presencia de un príncipe en el entorno de Archisidea que levantaría sospechas acerca de su honestidad.

De la metamorfosis del caballero en pastor depende la representación del caballero como músico y poeta, en su evolución hacia un prototipo de caballero que es también capaz de manejarse en un ambiente cortesano. Observa del Río Nogueras (1993: 76) que en los libros de caballerías surge “la exigencia de otras facultades en el caballero al margen del dominio de las artes guerreras” y que en particular en el *Rogel de Grecia* “se compite primero con la pluma a guisa de justa poética y luego con la lanza en campo abierto.”

El caballero tiene otros talentos, ha recibido una educación en la música, que va a ser fundamental en el acercamiento a la dama; en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* este talento permite a Agesilao y Arlanges acceder a la Torre de Diana. En general en los episodios de disfraz los personajes se dedican a tañer y cantar, pensemos en Arlanda en el episodio del disfraz de los hermanastros-gemelos, que es, como Archisidea (y Sinestasia), una mujer que muestra tener un talento musical.

La mezcla de rasgos pastoriles y caballerescos no niega del todo la afirmación de habilidades guerreras. Si bien están disfrazados de pastores, hay momentos en los que los caballeros vuelven a las armas, siendo la motivación principal de estas hazañas la defensa de la dama. En el penúltimo capítulo del *Amadís de Grecia*, Florisel vuelve a la caballería tras la irrupción de un caballero que quiere violar a Silvia. En la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, Archileo tomará las armas varias veces: la primera contra un monstruo, Canifeo Cinofal, para defender la hermosura de Archisidea; en una segunda ocasión mata a un pastor, Phebeo (otro pastor que toma las armas), que defendía la hermosura de la pastora Acarides, a quien amaba. Además, mata al jayán Bravasón, que amenaza la corte de la emperatriz y quiere

casarse con esta, y es recompensado con un reino, como si fuera caballero¹⁸⁴. El caballero muestra así poseer varias habilidades: es un fino cantor de bucólicas y tiene facultades de guerrero.

Hemos visto que la aparición del nuevo recurso narrativo influye en la caracterización del personaje (que es dual, multifuncional, el caballero se muestra perfecto en diversos ámbitos); en el planteamiento de la relación con la dama (conflicto sentimental); además, va acompañado por determinados rasgos narrativos (hibridación del texto, dramatización). Podemos concluir que disfraz y travestismo resultan por lo tanto mecanismos que aportan una renovación argumental –posibilitan una nueva representación de la relación con la dama y generan conflictos sentimentales– y coinciden con la introducción de ciertos rasgos formales en los relatos de Silva.

3.3.1. El caso de Rogel de Grecia

El juego de doble identidad es ciertamente el elemento más interesante de la ambientación bucólica. Rogel de Grecia con la identidad de Archileo puede disfrutar de la compañía de Archisidea, impidiendo la diferencia estamental cualquier relación amorosa. La primera salida de Archileo del valle es provocada por la llegada a palacio de una doncella, Giliserta, que solicita un don a la emperatriz, que es que Archileo vaya con ella para poner remedio a un suceso fuera de la corte. Archileo debe dejar la identidad de pastor, ya que Giliserta le sugiere que se oculte para volver al ejercicio de caballerías e iniciar la aventura.

La irrupción de un personaje externo a la corte que solicita un don y propicia la salida del caballero al espacio de la aventura es una constante en los libros de caballerías. El *don en blanco* o *don contraignant* como facilitador de la aventura y motivo vinculado al ocultamiento de identidad del caballero¹⁸⁵ es una constante

¹⁸⁴ Comenta Sales Dasí (2003b: 103): “El idílico ambiente bucólico-cortesano del Lumberque se ve salpicado por la violencia de la batalla, pero al fin y al cabo este es el resultado de la conjunción de los distintos acarrees temáticos con que Feliciano renueva el género caballeresco.”

¹⁸⁵ Véase Carmona (1995), Orduna (1997).

narrativa que procede del *Amadís de Gaula* (y por supuesto del *roman* artúrico), en el que el don en varios momentos pone en movimiento la acción y lleva al caballero a conocer su identidad. Se trata de un motivo que da inicio a la trayectoria del caballero que de otra manera se quedaría en el espacio inactivo de la corte.

Esta misma modalidad en el relato de Silva propicia la primera salida de Archileo del palacio de la emperatriz. La demanda de Giliserta lleva a Archileo a asumir una nueva identidad caballeresca, que implica un nuevo cambio de vestimenta y de nombre. En un primer momento, Archileo intenta mantener su identidad pastoril, pero la doncella, que conoce ya las razones de su encubrimiento, le entrega las armas:

[...] y como se uvo vestido las calças y jubón, ya que se quería vestir unas ropas de seda azul, de modo pastoril, la doncella tomó un lío que en la cámara estava, cubierto de un chamete bermejo, y dixo:

—Aguardad señor, *que os conviene que finquen aquí essas armas, y que llevéis otras que yo os daré.*

—Cómo puede ser ello —dixo él—, que yo no puedo llevar armas, que salgan de honda, y cayado.

—No hay necessidad desso para conmigo, dixo la donzella, que para en essa parte yo sé tanto de vuestra hazienda, como vos, y por tanto os puse aquí encubiertamente.

(FdN, IV, I, XXI, fol. 29r)

Archileo muda su nombre en Costantino, creando así una nueva personalidad que le sirve para salir al espacio de la aventura. Giliserta le entrega la espada, con la cual Rogel reconstituye su identidad caballeresca, mientras mantiene el encubrimiento como Archileo —la identidad que reasumirá volviendo a la corte.

Y con esto deslió el lío y sacó unas buenas armas blancas, y diólas a Archileo. Él, maravillado de las palabras de la donzella, con pensamiento que fuesse alguna gran sabidora las tomó y se armó muy bien dellas, y ciñose una espada que la donzella le dio. Y esto hecho, él dixo a la donzella:

Pues me avéis mudado las armas, múda[d]me el nombre, y por tanto hasta que lo torne a tomar con las que dexo, me llamad el cavallero Costantino.

Y esto dicho, puestos sus ábitos pastoriles en el lío de las armas, la donzella dixo:

—Aquí fincaran hasta la buelta, y pues no queréis ser conocido, bien será que llevéis puesto el yelmo, yo llevaré vuestro escudo y lança.

(FdN, IV, I, XXI, fol. 29r)

La transición a una nueva identidad es marcada por un cambio de señas (exteriores) y de nombre: Archileo se convierte en Constantino, identidad asumida a partir de la de pastor, que es construida a su vez sobre la identidad caballeresca de Rogel. De momento, las tres identidades se superponen en un esquema de dependencia lineal: *Rogel > Archileo > Constantino*.

TABLA 9. Las tres personalidades de Rogel de Grecia

IDENTIDADES DE ROGEL DE GRECIA	ESTAMENTO	MOTIVOS RELACIONADOS	FINALIDAD
Rogel de Grecia	Caballero	Amor/ Aventura	Conseguir la fama/ el amor
Archileo	Pastor	Naufragio	Estar cerca de la amada
Costantino	Caballero	Don en blanco	Ayudar a una doncella

Las transiciones de una identidad a otra derivan de la necesidad de moverse de un ambiente cerrado en el que el énfasis se pone sobre la expresión de los sentimientos, el de la corte bucólica de Archisidea, al ambiente abierto de la hazaña heroica, en el que el caballero debe retomar las armas para enderezar los tuertos. Introduciendo nuevamente al protagonista en el mundo de la caballería, Silva abre una nueva peripecia argumental, mientras deja momentáneamente en suspenso el desarrollo de la relación entre Archileo y Archisidea, que se encuentra en un estadio preliminar.

De este modo Silva también prepara las condiciones que determinarán la siguiente vuelta de Costantino al Valle de Lumberque. Costantino tiene una relación con Argentaria –la dama a quien ha prestado ayuda– y tiene varias aventuras en el reino de Filaces que hacen crecer su fama, mientras en una trama paralela, en la corte de la emperatriz, un pastor, Sinestar, acusa a Archileo de traición por haber tenido amores con la amazona Sarpentarea, amiga y confidente de Archisidea; los

dos están condenados a muerte. Poliphebo, un caballero-pastor amigo de Archileo, descubre su identidad para defenderlos: el pastor es en realidad Galtaires, príncipe de Aquileya. Necesita un segundo caballero para defender a Sarpentarea, de modo que Filiserta va en busca del caballero llamado Costantino para ser segundo de Poliphebo/Galtaires en el combate contra Sinestar. La estrategia de hacer llegar cartas con otra identidad comienza en este primer primer libro: Archileo hace llegar una carta suya mientras él mismo está presente en el valle bajo la falsa identidad de Costantino. Después de haber defendido a Archileo, Costantino abandona el valle.

Dejamos de momento a un lado otras implicaciones del juego de identidades de Rogel para atender a la estructuración que deriva de la doble personalidad. La alternancia entre las funciones del caballero y sus dos facetas, y entre el mundo del pastor y mundo de la caballería es más acentuado en la *Cuarde Parte* y el juego de dobles identidades tiene función estructural. Rogel logra mantener en pie tres personalidades, una pastoril, la de Archileo, y dos caballerescas (Costantino y Rogel). En el primer libro de la *Cuarta Parte* el pastor acomete estos movimientos: Archileo sale de la corte-vuelve con la identidad caballerisca de Costantino-Costantino abandona la corte-vuelve Archileo. Después de haberse ido de la corte en el primer libro, Archileo no volverá a ver a la dama hasta el cap. XX del segundo libro, que es la parte en la que evoluciona la relación amorosa y se da un ingenioso intercambio de cartas con la dama, a través del cual el caballero logra mantener secreta su identidad.

Es frecuente en los libros de caballerías la incorporación de diferentes tipos de discursos que se recontextualizan en la trama, constituyendo discursos secundarios que mantienen sus propias estructuras retóricas. Como ha apuntado Cravens (1976: 87): “Cuando aparece como caballero, le entrega a la emperatriz cartas de Archileo. Cuando está presente como Archileo, le hace llegar cartas firmadas por Rogel”¹⁸⁶. Esta sucesión de cartas está estrechamente vinculada a la presencia/ausencia del pastor y a la identidad con la que actúa; este hallazgo

¹⁸⁶ Para Cravens (1976: 89) el disfraz, las cartas y los episodios de violencia forman un lazo entre los dos mundos contrastantes de los pastores y la caballería.

ingenioso a través del cual Archileo se hace medianero de sí mismo hace progresar la relación amorosa con la emperatriz.

Al comienzo del segundo libro, mientras Archileo se encuentra alejado de la corte, hace llegar a Archisidea una carta del príncipe con una elegía de Archileo, operación con la que se mantiene sus dos identidades separadas. (FdN, IV, II, fol. 5r.). Rogel muestra todo su ingenio para conseguir casarse con Archisidea. Los movimientos dentro y fuera del palacio de la emperatriz con sus dos identidades marcan la estructura de la narración y los dos ejes principales en que se centra el relato, la relación amorosa y las aventuras fuera del valle.

A continuación, analizamos estos movimientos del personaje en el segundo libro, y los recursos que sirven de refuerzo a su desdoblamiento.

La vuelta de Archileo al valle de los pastores. Archileo vuelve al valle con la finalidad de descubrir los pensamientos de Archisidea acerca del príncipe Rogel (él mismo). Esta vez tiene un cómplice, el rey de Susiana, su amigo, a quien confiesa su estrategia: “como Archileo tendré la entrada que como a don Rogel se me niega” (FdN, IV, II, XX, fol. 46v). Esta iniciativa pone en marcha la narración: Rogel parte de Constantinopla, vive varias aventuras, y llega a la corte con las doncellas jyanas rescatadas de Artadafa con la identidad de Rogel. El caballero engaña a las doncellas diciéndole que esperen la venida del pastor Archileo en Artadafa para viajar juntos rumbo al Valle de Lumberque. El truco es sencillo: Rogel desaparece, viste el hábito de pastor y se presenta nuevamente ante las doncellas diciendo que es Archileo. Las doncellas se dejan engañar: “y aparejado el tiempo tornó con ábitos pastoriles... donde por las señas de tanto se parecer al príncipe fue recibido con gran gozo maravilladas todas de su apostura” (FdN, IV, II, fol. 57r).

Podemos observar cómo se producen distintos niveles de conocimiento: el lector comparte el punto de vista del protagonista y ve desde arriba los cambios de hábitos que favorecen la adopción de una falsa identidad y las maquinaciones del personaje. Archileo trae a Archisidea una carta de Rogel, desdoblándose a través de esta; Rogel cuenta en esta carta sus hazañas en Artadafa y el rescate de las doncellas jyanas que están presente en la escena; al mismo tiempo, habla de los servicios de Archileo comparándolos a los que Darinel prestó a Florisel de Niquea:

“Tu magestad reciba mi servicio junto con la competencia mía, y del pastor Archileo con diferentes servicios, que los del glorioso príncipe don Florisel y el pastor Darinel en la gloria y servicios de la disfraçada pastora Silva” (FdN, IV, II, XXVIII, fol. 58v).

Está claro que lo que el personaje está haciendo es actuar en una doble vertiente: por un lado como pastor-medianero, y por otro como caballero que gana la fama para ser merecedor de la dama. A la función de la carta se suma la presencia de las doncellas jayanas salvadas por Rogel en Artadafa, que cuentan ante la emperatriz las hazañas del príncipe; la jayana Galasinda toma la palabra y alaba el servicio de Rogel (FdN, IV, II, XXVIII, fol. 59r). Archileo se convierte en oyente de las hazañas de Rogel, reforzando su desdoblamiento a través del cuento de las doncellas.

La falsa partida de Archileo. Asistimos a una falsa partida del pastor, que es también el real destinatario de las cartas de la dama. Cuando Archisidea le entrega una carta para el príncipe Rogel, Archileo finge marcharse: “mas, como un rato se apartó, en una floresta abrió la carta de la Emperatriz” (FdN, IV, II, fol. 66v). El lector asiste al fingimiento del personaje que tiene que dejar una pausa temporal verosímil entre su ida y su vuelta. El caballero mide el tiempo que le conviene esperar para la vuelta, que a nivel narrativo consiste en un resumen: “el fue a su fregata donde estuvo siete, u ocho días... Pues en fin deste tiempo Archileo tornó” (FdN, IV, II, XXXIII, fol. 70r), de modo que una carta sigue a otra convirtiéndose en la narración en la principal modalidad narrativa, quedando ausente cualquier acción entre las misivas de los dos enamorados.

La ayuda y el consejo de un cómplice, Caridonio. Archileo piensa que podría atreverse a proponer a la dama un encuentro con el príncipe vestido de pastor en su palacio. Sin embargo, Archisidea opta por solicitar una embajada de Rogel con una petición de matrimonio. Esto determina una nueva partida de Archileo que se dirige a Artadafa, pero una tormenta lo desvía a la Insula de la Clara Deidad, donde se reúne con su amigo el rey de Susiana. Este se convierte en el cómplice de Archileo, con el cual vuelve al Valle de Lumberque. Ambos se disfrazan: “Y el príncipe, y el rey acordaron salir en ábito de pastores, fingendo que avía tomado amistad con

aquel pastor” (FdN, IV, II, LII, fol. 109r). Archileo debe mentir sobre sus acciones fuera del valle e inventarse una historia:

yo he estado en compañía del glorioso príncipe de los dos Imperios que hasta agora me he apartado del, ni él se ha apartado de las glorias que en nombre de ser vuestro le han sido otorgadas.

(FdN, IV, II, LII, fol. 109v)

Fundamental es el cuento de los personajes que no conocen la verdad y también ven a Archileo y Rogel como dos personajes distintos, como las jayanas de Artadafa, para reforzar este desdoblamiento. Esta vez, es Caridonio (nombre pastoril del rey de Susiana) quien cuenta las hazañas de Rogel, dando razón del ídolo que traen de la aventura en Artadafa, apoyando así el juego de Archileo, y desdoblándose él mismo en el discurso: “Y el príncipe y el rey de Susiana están juntos, y mándonos que a tu magestad truxesemos este ídolo” (FdN, IV, II, LII, fol. 111r). Archileo quiere acelerar el desenlace y revelar su identidad a la dama: “le parecía que sería bien descubrirsele para mas abreviar el hecho” (FdN, IV, II, LIII, fol. 115v). Estando el pastor mal aconsejado por el deseo, Caridonio sugiere a Archileo que no se revele a Archisidea antes de haber conseguido su mano, para no arriesgar que su astucia ofenda a la dama: “Porque me parece que en ningún caso os descubráys, hasta que con dar la mano como esposo, os aseguréys deste peligro” (FdN, IV, fol. 116r). Estas conversaciones con Caridonio permiten al lector conocer los pensamientos y las intenciones del personaje, ya que ante la dama y los demás debe seguir fingiendo.

Partida de Archileo y Caridonio. Archileo y Caridonio deben partir con una carta de Archisidea para Rogel, que como siempre es leída furtivamente en el mismo lugar: “Metidos pues Archileo y Caridonio por las florestas del valle de Lumberque, emboscados en cierta parte, abrieron la carta de la Emperatriz” (FdN, IV, II, LVI, fol. 118r). Los dos pastores se marchan a Artadafa para ir a preparar la flota que debe llevar a Archisidea a Costantinopla.

Vuelta de Caridonio al valle. Solo Caridonio regresa al valle con una carta de Rogel, en la que el mismo finge haber recibido la respuesta anterior de los pastores;

Caridonio se marcha y la emperatriz se queda aguardando la venida de Rogel y del rey de Susiana.

Encuentro entre Rogel y Archisidea. Finalmente, Rogel se presenta con su verdadera identidad ante la emperatriz, lo que presenta el inconveniente de que el pastor no puede estar presente en el mismo momento: “A Archileo he embiado con cierta embaxada el cual no es venido” (FdN, IV, II, LVIII, fol. 119v). El rey de Susiana y Rogel han entrado en el valle con sus verdaderas identidades, maravillando a los presentes por la semejanza con los pastores Archileo y Caridonio; sin embargo, ninguno se acerca a la verdad: “maravillando a ella, y a todas las suyas de quanto se parecían a los pastores, que cosa no los diferenciava sino los vestidos” (FdN, IV, II, LVIII, fol. 121r). Rogel ha conseguido su propósito: la emperatriz escribe una carta a los reyes de Costantinopla diciendo que lo va a aceptar como esposo.

Reaparece Archileo. Anagnórisis. Rogel retoma la identidad de pastor y vuelve al valle; parte junto a Archisidea para Costantinopla para celebrar los desposorios: “el rey [de Susiana] lo llevó en ábito de Archileo a le besar las manos con quien la Emperatriz en manera holgó” (FdN, IV, II, fol. 130v). La escena en que la emperatriz y el pastor entran a la ciudad es representativa de esa multiplicación de planos de focalización y de los distintos niveles de comprensión que personajes y lector tienen ante lo representado. Rogel ha informado a todos los de Costantinopla que aparecerá vestido de pastor con una carta: “con el aviso de su venida embiándoles a dezir que si le viessen en ábito disfrazado, que nadie le hablasse hasta que se diesse a conocer, porque aquello convenía que así se hiziesse” (FdN, IV, II, LXIII, fol. 130v). Por la ocasión Archileo viste el humilde traje pastoril, bajo el cual se esconden las armas; despojándose de esta ropa, Archileo cumplirá una metamorfosis teatral.

Los personajes que van a asistir a la entrada del carro triunfal conocen la verdad, mientras Archisidea, que viaja con Archileo a su lado, sigue ignorando quién es el pastor y se pregunta la razón de la ausencia del príncipe: “maravílose de no ver allí al Emperador su esposo y ellos mas con todos los que con ellos venían de velle en el carro con el disface de pastor” (FdN, IV, II, LXVI, fol. 132r).

Finalmente, el pastor toma la palabra y revela públicamente su identidad¹⁸⁷: “desnudó los vestidos pastoriles, y quedó en las resplandecientes y ricas armas, que encubiertas traya con hermosura de estraña disposición”. El caballero ha completado su trayectoria consiguiendo la fama y el amor.

Como hemos visto, las vueltas de Archileo al espacio bucólico coinciden con la entrega de las cartas por parte de Rogel; en general, se repite un esquema de vuelta-entrega de la carta-resumen de las hazañas de Rogel por boca de personajes que ignoran su doble identidad (como las doncellas jayanas) o cómplices (Caridonio). Partiendo de las observaciones de Cravens, hemos visto que las cartas permiten al caballero mantener su doble identidad, resultando al mismo tiempo una modalidad narrativa de la que Silva se aprovecha de una manera nueva en este último libro. Sirviéndose de su doble personalidad Rogel es capaz de conducir la trama, actuando como un verdadero director; actúa con la ayuda de un cómplice, que le permite mantener el secreto y le sugiere que se revele en el momento oportuno. La dama no llega nunca a descubrir el ardid, contrariamente a cuando ocurre en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*, en la que en cierto momento el dominio pasa a Diana, que ha descubierto la identidad del caballero vestido de mujer. En la *Cuarta Parte*, en cambio, Rogel mantiene este dominio en todo el relato, y el lector se identifica siempre con el protagonista y con el personaje-cómplice, entendiendo desde arriba las confusiones producidas.

¹⁸⁷ Comenta Jiménez Ruiz en una nota (2002: 161): “La anagnórisis llega en el último momento; en confesión pública –por cierto, reiterando dos constantes del romance griego: la suasoria pública y la recapitulación– y justificando la treta como una neesida a la que condujo la Fortuna tras en el naufragio inicial.” Agregamos que esta revelación pública y el juego de doble ropaje lo encontramos también en el episodio de Nereida en el *Amadís de Grecia* (II, CXXIII); cuando se revela a los príncipes de Trapisonda, el caballero lleva las armas puestas debajo del hábito de doncella.

3.4. La inversión de los sexos: el vestido de mujer, la doncella guerrera, los gemelos

En sus relatos Silva juega a borrar las distinciones entre los sexos y uno de los rasgos que nos interesa destacar son las implicaciones narrativas de este juego, en particular los efectos producidos en los personajes por el equívoco. Variantes del tipo de intriga que se basa en la inversión del sexo en los relatos Silva son: el disfraz de los caballeros vestidos de mujer para acercarse a las damas; las doncellas que pasan por hombres; el disfraz de gemelos de sexo distinto. En todos estos casos los vestidos marcan el sexo, y las apariencias (los rasgos físicos) ya no indican estas diferencias. Se descubre que una doncella es un hombre y que un hombre es doncella, y es suficiente vestir otros para que toda la apariencia resulte alterada, aunque la identidad individual no se transforma en ningún momento. Este tipo de trama en sus variantes se funda en la oposición entre el ser y la apariencia, en la intercambiabilidad entre lo verdadero y lo falso, donde cada personaje puede ser él mismo y ser al mismo tiempo su opuesto.

3.4.1. El caballero vestido de mujer

En el género de los libros de caballerías, parece que el recurso del hombre vestido de mujer se encuentra más ampliamente utilizado en los libros del mirobrigense. El primer caballero que se viste de mujer es Lisuarte en el *Lisuarte de Grecia*. El caballero, aprisionado por Melía, es ayudado por la doncella Gradafilea que lo hace escapar por medio de un ingenioso intercambio de hábitos, vistiéndolo de mujer¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Köhnig (2003: 24) ha estudiado el motivo “salvación por medio de un disfraz en episodios de distinta procedencia en los que un personaje es liberado de una prisión por medio de un cambio de atuendo, que tiene que ver generalmente, como indica el estudioso, con las historias de adulterio, en las que la esposa fiel (que demuestra de este modo su devoción) salva al marido de una prisión o incluso llega a encubrir su traición haciéndole evadir el castigo; en general, tenemos a una pareja de

Gradafilea, hija del rey pagano que ha cautivado a Lisuarte por orden de Melía, está enamorada de él, y sintiéndose culpable por haber engañado al caballero, decide liberarle. Mientras su padre duerme, se acerca a la tienda en la que es tenido Lisuarte en compañía de una doncella. La presencia de una ayudante no es casual, ya que tendrá un preciso propósito en la salvación. Llegada donde Lisuarte, le propone el intercambio. Lisuarte tomará los hábitos de Gradafilea, y esta los de la doncella:

Vós sois grande, tanto e más que yo. Vestidvos estos mis vestidos e yo los de mi doncella, e assí nos saldremos. Ella se irá de aquí a un rato a la tienda de mi padre, que no echarán de ver si entramos acá dos si tres e la noche está oscura que nadie os conocerá.

(LdG, XXV, 57)

El plan de Gradafilea consiste en liberar al caballero haciéndolo pasar por ella, así que al salir de la tienda ellos dos van a replicar la entrada de Gradafilea con su doncella. La oscuridad de la noche va a auxiliar la realización de este intercambio ya que contribuye a ocultar las facciones de Lisuarte vestido de mujer. Cabe

amantes encontrados en la cama por el marido que tienen que pensar en una estrategia para salvarse: “El héroe, sea culpable o inocente, se encuentra encerrado en una cárcel y siempre cuenta con la simpatía del lector o, si se trata de una relación oral, del oyente” (Köhnig, 2003: 23). Köhnig analiza el motivo de la “salvación gracias un disfraz” en sus variantes; como recuerda el estudioso, el motivo está presente en la épica heroica antigua, la cuentística y la épica caballeresca del Renacimiento. Los ejemplos más antiguos son los de Aquiles (salvación de un personaje heroico con el disfraz de mujer) y de Tristán (que se viste de mendigo leproso para salvar a Isolda). Está presente en el *Poema de Fernán González*, en varias *novelle* italianas, y en la narrativa caballeresca italiana de los siglos XV y XVI, literatura que, “así como la cuentística, estaba abierta a todo tipo de influencias” (39): en la *Trabisonda*, Rinaldo es disfrazado de monje para escapar de la cárcel, episodio imitado en el *Baldus* de Folengo (también Baldus, en la variante del disfraz de monje, logra escapar de su cárcel). Explica Köhnig: “El mismísimo motivo de la transformación conlleva variaciones siempre novedosas en los detalles concernientes a los disfraces. A pesar de las variantes en la creación y elaboración de los relatos, en todos los casos analizados el disfraz es siempre un medio para librarse de la cárcel y del castigo de la muerte.” Me parece correcto insertar el episodio que nos interesa en la larga tradición de este motivo, con las variantes del caso.

subrayar que el lector no sabe lo que va a ocurrir, ni estaba advertido de que la estrategia de Gradafilea para salvar al caballero consistía en un disfraz. El lector asiste al cambio de hábitos y asume la perspectiva de los personajes, las dos visiones coinciden, creando así complicidad en el desarrollo del episodio.

La mujer se desnuda y viste al caballero: “e púsole el su tocado de estampas muy rico” (LdG, XXV, 57)¹⁸⁹. El disfraz de Lisuarte produce admiración en Gradafilea: “Por cierto, tan apuesta doncella como vós nadie meresce tanto que le pueda dar las manos” (LdG, XXVI, 57); esta reacción anticipa las futuras respuestas de los personajes de Silva ante los disfraces masculinos de Amadís de Grecia y Agesilao, que por su belleza serán capaces de atraer tanto a mujeres como a hombres, o ellos mismos mostrarán una tendencia narcisista al contemplar su transformación en el espejo; después de vestirse de mujer, Amadís de Grecia se mira y “no fue poco no le acontecer lo que a Narciso, porque a su hermosura era tanta que de aquella no por quien se hazía no oviera otra que en hábito la pudiera igualar” (AdG, II, CCXIV, 445). La transformación resalta la belleza del caballero convertido en mujer, cuya belleza es sin par, pudiendo ser igualada solo por la dama a quien ama; también en los episodios en los que los caballeros se visten de mujer existirá esta reciprocidad en la admiración femenina, ya que la dama contemplará al caballero como si fuera una mujer real¹⁹⁰.

Lo que es común en todos los disfraces masculinos, junto a la hermosura, es la joven edad de los protagonistas, que forma el prerrequisito esencial del éxito de la transformación¹⁹¹. No solo, sino que esta va a constituir el reloj que determina la

¹⁸⁹ Señala García Álvarez (2016: 171, 175) que las ropas de Gradafilea vestidas por Lisuarte despiertan elementos risibles; el vestido de la doncella, teniendo Lisuarte un cuerpo más grande, verosíblemente le quedan cortos al caballero; el tocado también es componente humorístico, por la equiparación que se establece con el yelmo utilizado por el caballero en las batallas.

¹⁹⁰ Recordamos que la transformación del amante en el amado (donde hay reciprocidad amorosa) pasa por la *phantasia*, la facultad que recoge los espíritus visivos, y por medio de la *cogitatio* se disponen en la sangre del amado; esta alma, que se afana a *cogitare* en la imaginación, adquiere la extensión de dicha imagen, transformándose en ella. Véase Serés (1996, en particular el cap. II).

¹⁹¹ En el *Cirongilio de Tracia* (III, XIII, 296), se nos dice que las transformaciones del Caballero Metabólico, que viste de doncella, son posible por su hermosura y edad: “Y podía hazer

duración del ocultamiento, ya que la aparición de los signos de masculinidad lo perjudica; Agesilao, por ejemplo, se quedará en ropas femeninas por un tiempo muy prolongado, tanto que con la aparición de la primera barba tendrá que pensar en descubrirse: “y a la sazón que passava ya de quinze años tan grande estava que en toda la corte no avía cavallero tan alto como ella con una mano” (FdN, III, L, 146). Por lo tanto en estos relatos vemos que con el avanzar del tiempo se acerca una fecha de caducidad del disfraz que empuja al caballero a descubrirse. Leemos siempre en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*:

Y en este tiempo Daraida, paresciéndole que ya el tiempo no dava lugar con su edad a que su cautela más adelante passasse, paresciéndole que era mejor que con las palabras de su pena descubriese a Diana su cautela que no que dexasse a la naturaleza el cuidado de descubrirla con la edad, la que ya le aparejava el tiempo dispuesto para matizar con barbas su hermosura de su rostro...

(FdN, III, CVI, 328)

Volvamos al *Lisuarte de Grecia*. Lisuarte aún no ha recibido la investidura y no ha cumplido hechos de armas, razón por la cual subraya, riendo, este proceso de feminización: “Por cierto, señora, según la hedad que he e las pocas cosas que he hecho, bien cabe en mí este vestido” (LdG, XXV, 57). Conviene recordar que la investidura suele ser en los libros de caballerías un rito de iniciación para el caballero y marca el momento en el que el caballero pasa “de la clase de los adolescentes a la de los adultos por la colación de las armas”, y es por lo tanto un rito vinculado a la edad (Cacho Blecua, 1987: 140).

El disfraz de Lisuarte precede a su investidura como caballero, su trayectoria caballeresca no comienza con los hechos de armas sino con una metamorfosis: el caballero tiene que vestir los hábitos femeninos como etapa previa a la verdadera

todas estas cosas porque era cavallero de muy poca edad y a maravilla hermoso, y en el saber era viejo.” Las características que priman son el aspecto físico y la argucia. Se insiste sobre la belleza del caballero también en el *Belianís de Grecia* cuando el homónimo protagonista viste de mujer, por lo tanto se puede considerar una constante en estas transformaciones: “Belianís se vistió los atavíos de Floriana con los quales quedó en tal disposición que que las donzellas quedaron suspensas de su hermosura” (II, 128).

ordenación, un cambio de vestido que supone una (breve) transición que prepara al caballero para la etapa siguiente de su biografía. La metamorfosis también se convierte en un rito de paso, que va a determinar una condición del todo marginal y reversible: Gradafílea ofrece a Lisuarte un arma adecuada a sus hazañas, es decir, el vestido de doncella, pero al mismo tiempo este vestido asume una connotación simbólica ya que en la verdadera investidura el caballero va a dejar el mundo de la infancia (una fase preparatoria), recibiendo las armas para emprender un camino de nuevas pruebas.

Apunta Cacho Blecua (1987: 141) sobre este particular: “En las iniciaciones estaba excluido, por regla general, el contacto entre los sexos”, sin embargo, ha observado el estudioso, en el *Amadís de Gaula* destaca el papel de la mujer como acompañante del caballero en los instantes de su transformación y recuerda que Oriana tiene un rol en la intercesión para que Amadís sea armado caballero por Perión, y prosigue explicando: “De esta manera Amadís, con un rito iniciatorio, deja a un lado su mundo asexual anterior.” La presencia de la mujer (enamorada) en el acto de vestirse representaría en este sentido una especie de iniciación en la que la asunción de la identidad femenina por parte del caballero, la momentánea inversión del sexo, tiene un significado simbólico de muerte y renacer, de fase preparatoria en la que el adolescente pasa a la etapa adulta. La adolescencia se asocia a una condición femenina (“según la edad que he e las pocas cosas que he hecho, bien cabe en mí este vestido”), mientras la verdadera ceremonia de investidura, que ocurre en el capítulo siguiente, marca la transición a la edad adulta que contempla las hazañas heroicas y, al culmen de la trayectoria caballerescas, el matrimonio.

Al salir de la tienda, Lisuarte logra pasar por Gradafílea: “Assí passaron por las guardas sin echar ninguno de ver en ello, cuidando ser la infanta” (LdG, XXV, 57). En este punto se da una segunda fase del disfraz: Lisuarte tiene que cambiar los hábitos vistosos de Gradafílea para ponerse unas ropas de color negro, para mimetizarse en la oscuridad: “desnudándose aquellos vestidos Lisuarte, la infanta abrió un arca e le dio unas ropas del rey su padre negras, porque nadie echasse de ver en él” (LdG, XXV, 57). El caballero viste ahora hábitos masculinos, que tienen una nueva función. No hay un disfraz sino dos: el primero se da con un cambio de sexo (al menos exterior), y es muy breve. El segundo disfraz ayudará al caballero a

atravesar el campamento pagano mimetizándose entre sus enemigos: “E passó por la gente que tenía la guarda del campo, que lo dexaron pensando que era de los suyos que passava a otro real” (LdG, XXV, 57). Una estrategia que recuerda la de Palmerín en el *Palmerín de Olivia*, que habiendo desembarcado en una isla pagana finge ser mudo entre sus enemigos. Lisuarte no atraviesa el campamento con la ropa femenina, sino vestido de negro, ocultándose en la oscuridad con la ropa del rey pagano, que le permitiría probablemente ser tenido por él si alguien lo viera.

En el episodio se dan por lo tanto dos disfraces: el de Gradafilea y el de Lisuarte, y hay un doble disfraz de Lisuarte. Son tres los personajes involucrados en su actuación, si se considera la doncella que se ha quedado en la tienda del caballero (“dixeron a la doncella que hasta que fuesse casi de día en ninguna guisa de allí saliesse”) y que ha servido tan solo para que las guardas puedan confrontar el número de personas que ven entrar y salir de la tienda¹⁹². Gradafilea tiene un papel muy corto; después de haberse puesto la ropa negra, el lector sigue a Lisuarte en su camino de vuelta y su reencuentro con Perión, su tío. Lisuarte tiene que someterse a esta transformación antes de dar prueba de sus dotes como caballero; solicitará a Perión la investidura caballeresca, que sigue la iniciática y risible “investidura con la falda” por parte de Gradafilea, pidiendo que

vós me arméis cavallero; que vergüença me sería, siendo de la hedad que soy e más en tiempo de tanto menester, que estuviéssedes vosotros peleando e yo con las donzellas mirando, que no me faltava más, porque anoche tuve el vestido, sino tener las obras.

(LdG, XXVI, 60)

Si no recibiera la orden de caballería, bien podría quedarse vestido de mujer y cumplir el mismo papel de estas, quedando como espectador de las empresas ajenas. Al recibir las armas, el caballero puede empezar su trayectoria buscando la aventura y el amor. Es posible notar que las iniciaciones de los caballeros en los relatos de Silva frecuentemente se dan con el amor, por cuya razón el caballero se

¹⁹² Es común que haya un personaje que se queda en lugar del caballero que logra escapar; en el *Belianís de Grecia*, Floriana, la doncella que presta las ropas al héroe, se queda en la torre haciéndose pasar por él.

disfrazada, y no con las armas: en el *Amadís de Grecia* Florisel de Niquea comienza su trayectoria con la metamorfosis en pastor por amor de Silvia¹⁹³: este tipo de iniciación no caballeresca en traje pastoril o de mujer es una novedad de Silva. En la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* Agesilao y Arlanges se visten de mujer en su primera salida, que no va a ser caballeresca sino motivada por el amor; este sentimiento motiva a los caballeros a vestirse de mujer, convirtiendo la transformación en un motor para la intriga.

Como se ha anticipado, en los relatos de Silva son tres los caballeros que visten de mujer (K1836. K1836. *Disguise of man in woman's dress*) para acercarse a la amada: Amadís de Grecia en la *Segunda Parte del Amadís de Grecia*, es el personaje que inaugura la serie de protagonistas ingeniosos que recurren al travestismo en estos relatos, y a los dos protagonistas, primos y compañeros de armas, Agesilao de Colcos y Arlanges de España en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*. Estos disfraces derivan de una misma motivación, que es siempre exterior: la necesidad de acercarse a la amada encerrada en una torre, y dependen de la capacidad del caballero para tomar una iniciativa a fin de superar una situación difícil, es decir, del ingenio, calidad cortesana que los protagonistas de estas narraciones hacen progresivamente suya. El caballero que se viste de mujer para conquistar a la dama pierde “su acostumbrada gravedad” (Sales Dasí: 2017: 151), Silva rompe las convenciones del personaje introduciéndolo en un espacio en el que tiene que actuar de otra manera, y la doble identidad asumida da una nueva configuración a su relación con la dama.

La identidad femenina de Amadís de Grecia, Nereida, es funcional hasta que el caballero obtiene el amor de Niquea, mientras que la transformación de Agesilao en Daraida abarca casi por entero el relato. En el episodio de limitada extensión que

¹⁹³ Lo subraya Bueno Serrano en una nota (2005: 170): “Florisel, como Primaleón, ha sido educado bajo la tutela paterna, por lo que la aventura con Silvia le sirve como rito iniciático, como muerte simbólica para el oyente/receptor, pero que es tenida por real en la trama porque, tras su marcha de la corte sin decir nada, «aunque muy buscados fueron, después no lo hallaron, por lo cual el gobernador pensó morir de pear no sabiendo queé fuesen hechos, ni si ser comidos de bestias bravas» (fol. 278r). Se trata de una variante del motivo del alejamiento de los pasdres que configura el arquetipo heroico.”

aparece en los nueve capítulos en el *Amadís de Grecia* constituye el germen del recurso que se extiende por toda su trayectoria caballeresca del héroe en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*, se pueden observar unas constantes narrativas que han sido estudiadas por Jiménez Ruiz (2002) y que hemos mencionado. El doble protagonismo de Agesilao y Arlanges aquí da lugar a dos intrigas paralelas basadas en el mismo recurso que se centran en la relación con la amada: la de Daraida con Diana y la de Garaya con Cleófila, que repite en un recorrido más breve un esquema de encuentro-relación entre dos mujeres-anagnórisis.

Queremos ahora observar los contextos influidos por el disfraz (amor/aventura), las variantes en su empleo y los equívocos producidos por la adopción de esta doble identidad. Vemos que la sugerencia de un cómplice interviene en un momento en el que el disfraz se presenta como única salida para el héroe, que no tiene otra manera para satisfacer su deseo. Amadís de Grecia, que no ha podido desencantar a Niquea del castillo de la Gloria, “poco estuvo de no morir de pesar” (AdG, II, LXXXVII, 444). Tras la liberación a manos del célebre Amadís de Gaula, Niquea ha vuelto a estar encerrada en la torre. En este instante Amadís de Grecia acepta la sugerencia de su amigo Gradamarte y adopta la estratagema de disfrazarse de doncella sármata con el nombre de Nereida para introducirse en el espacio de la dama. De este modo el caballero puede volver a probar su valor, habiendo fracasado en la ordalía.

Para Agesilao y Arlanges el disfraz es un medio para relacionarse con la amada, pero el ardid a lo largo de la narración trasciende su funcionalidad específica y los caballeros se mueven travestidos en el espacio de la ficción, se convierten en doncellas guerreras, y mantienen esta indistinción del sexo durante sus aventuras. Los personajes no abandonan nunca del todo su identidad masculina y guerrera, como demuestra el hecho de que vuelvan a tomar las armas como doncellas guerreras en varias ocasiones.

La asunción de otra identidad y sexo mediante la vestimenta permite burlar las prohibiciones que limitan el acceso al espacio (doméstico, privado, femenino) de la dama, cuya transgresión podría costar la misma vida. El Soldán ha encerrado a su hija “con pena de muerte a cualquiera que la viesse” (AdG, II, XXIII, 294). No es menos comprometida la circunstancia en la que se encuentra Agesilao en la

Tercera Parte del Florisel de Niquea: este caballero, sobrino de Florisel de Niquea, para satisfacer la sed de venganza de Sidonia, seducida y abandonada por Florisel/Moraizel, debería matar a su tío, entregando su cabeza a la reina. Esta es también la condición que le haría conseguir el casamiento con Diana, que se encontraría en la posición de ver a su futuro esposo matar a su padre. El caballero tendrá que resolver el dilema; entregando a Sidonia la cabeza de un Florisel dormido, desvela a la reina un don pedido con anterioridad, que sea ella la que lleve a cabo el acto; siendo incapaz de hacerlo, la venganza no se cumple¹⁹⁴.

Vemos aquí que el caballero ha conseguido evitar un acto de violencia – puesto como condición para acceder a Diana–, oponiendo al plan de venganza de Sidonia un disfraz que, por un lado, se configura como una experiencia transformadora en campo amoroso (el joven caballero se convertirá en un adulto preparado para el matrimonio), y por otro, logra poner solución a un grave conflicto, que de otra manera acabaría solo con la muerte de Florisel¹⁹⁵.

Con su disfraz, Agesilao cierra este hilo que Silva había dejado en suspenso desde el libro anterior, y que se había abierto con la adopción, por parte de Florisel,

¹⁹⁴ Primaleón se pone al servicio de Gridonia con el nombre de Caballero de la Roca Partida prometiéndole la cabeza de Primaleón (sí mismo) para poder contraer matrimonio con ella; como señala Marín Pina (2001: 272), la historia se centra en torno al motivo literario del “matrimonio recompensa”, y apunta que Matulka fija para Silva la derivación del mismo motivo de este libro palmeriniano; el tema vuelve a aparecer en las *Mocedades del Cid* (1618) de Guillén de Castro, obra para la cual Marín Pina postula una posible influencia de la historia de Primaleón y Gridonia.

¹⁹⁵ Nos parece interesante retomar aquí algunas ideas aparecidas en un reciente estudio (Spagnolo, 2016) sobre la comedia *Agésilan de Colchos* (1653) de Rotrou, que se basa en la trama de Silva (aunque el mismo estudio lo recuerda solo en una nota), del cual destacamos unos puntos, que nos parecen válidos para nuestro análisis: ante todo, el contrapunto que se establece entre este relato y el anterior entre la relación entre Sidonia y Florisel, marcada por el abandono, y la de Agesilao-Diana, de diferente desarrollo; en segundo lugar, la importancia que cobra la estancia del caballero en compañía de Diana en su trayectoria individual, ya que transcurre ahí mucho del tiempo de su juventud. “Rotrou introduces the example of Florisel’s life, revealed as an essential counterpoint to Agésilan rapidly unfolding experiences, both public and private. Florisel’s maturity was achieved at Sidonie’s expense, while Rotrou invests Agésilan with a distinct advantage precisely because of his controversial disguise” (Spagnolo, 2016: 73).

de una nueva identidad, la de Moraizel, a través del cambio de nombre¹⁹⁶; este hilo argumental tiene por lo tanto en sus extremos dos transformaciones, siendo la última la que ofrece reparación por el engaño de Florisel y el posterior abandono de Sidonia. La trayectoria del segundo caballero (Agesilao) llega así a culminar con el matrimonio con Diana.

Queremos además subrayar que la transformación o metamorfosis del caballero se apoya en varias características de su persona, no solo el aspecto resulta creíble sino también su actuación y su voz; Agesilao/Daraida, de muy joven edad cuando entra por primera vez en el espacio de Diana, tañe y canta con las damas, por lo tanto suponemos que también el tono de su voz debe ser indistinguible del de una verdadera mujer –es, en efecto, como el rostro, otro rasgo andrógino¹⁹⁷:

las harpas truxeron y todas tres y la reina Cleofila con ellas concertada con su harpa, que en extremo lo hazía, se concertaron, que cosa maravillosa era de verlas a todas cuatro, tanto que parecía que otra gloria no podía aver a las que de aquélla gozavan; y después de aver tañido y cantado, la reina Cleofila e Diana dançaron, tañendo Daraida y Garaya tan en extremo como las que en extremo lo hazían, y después dançaron juntas Daraida y Garaya, tañendo otras donzellas que lo sabían muy bien hazer.

(FdN, III, XXXIII, 105)

¹⁹⁶ Recordamos que la motivación de Florisel al adoptar una nueva identidad es salvar a Falanges de la muerte, ya que por las leyes que la reina misma había promulgado en Guindaya, ningún pretendiente podía rechazar la demanda (pública) de quien pedía su mano; Florisel salva a Falanges pidiendo a Sidonia su mano, ya que esta por las mismas leyes no puede rechazar la petición. Sobre la crueldad de Sidonia, motivo de importancia temática y estructural, véase Sales Dasí y Lucía Megías (2012).

¹⁹⁷ Recordamos que la música permite a Daraida y Garaya entrar en la torre de Diana, pero es también un vehículo para el amor; Daraida, como Nereida, encanta a la dama y a los presentes con su habilidad y perfección. A este respecto Schleiner (1988: 618) comenta: “Without necessarily being a falsetto or adopting a pretense that has to be contrived, his voice can be seen as analogous to cross-dressing: its ambiguity is deliberate”; según Schleiner, la voz como el vestido subrayan la indistinción sexual (la androgina): “In this instance, voice is in addition complemented naturally by the costume.”

Queremos sobre todo destacar que el disfraz con cambio de sexo va acompañado por una serie de constantes relacionada con la aparición del motivo en varias tradiciones como el de la homosexualidad (aludida e indirecta). Central es el juego de los enamoramientos de exponentes de ambos sexos por el caballero travestido, que son los principales equívocos que se producen en estos relatos y que constituyen variaciones novedosas en la trama. En el *Amadís de Grecia*, Gradamarte se disfraza de mercader (K 1817.4 K 1817.4 *Disguise as merchant*) y vende a Nereida como esclava al Soldán de Niquea; el enamoramiento del padre de Niquea es fundamental para que el caballero vestido de mujer pueda introducirse en la torre, convirtiéndose el Soldán en un involuntario cómplice del enamorado. El amor de otro hombre es un signo de la verosimilitud del disfraz; el caballero es tan hermoso en hábitos de mujer que despierta la atracción sexual en otros hombres.

Apuntamos que este personaje recibe en la narración un tratamiento humorístico, resultando ridiculizado por tratar de requerir de amores a Nereida. Niquea se ríe del enamoramiento del padre: “Niquea y sus infantas y donzellas quedaron riendo de ver al Soldan tan enamorado de su sierva” (AdG, II, LXXXVII, 446). El humor matiza la tensión y la ambivalencia de la situación que en cualquier caso se va a resolver pronto con la anagnórisis. El Soldán resulta ridículo tanto por su vejez (que hace su deseo grotesco) como por la ambigüedad percibida por el lector cuando corteja al caballero-doncella intentando robarle un beso¹⁹⁸. Según Daniels (1992: 204) el cortejo inapropiado del Soldán (y el consecuente rechazo del caballero) debe leerse como fuente de diversión. No podemos saber si realmente esto provocaría diversión en el lector; nuestra hipótesis es que la risa de Niquea subraya que se trata de una situación absurda, o mejor dicho de una ficción, recordando al lector que el personaje aquí no desempeña su papel habitual y que toda la escena, en la que asistimos a la ruptura del comportamiento idílico convencional de ciertos personajes, no se daría en condiciones normales. Lo que es cierto es que este tipo de situación se ofrece como novedad en el relato, sin embargo un problema de decoro surge directamente de la introducción del recurso: el

¹⁹⁸ “En torno a la figura del Soldán gira el problema de la homosexualidad, indirectamente sugerida, más como humor, burla, juego y confusión que como realidad explícita, y del incesto, reconocido expresamente por Silva” (Bueno Serrano y Laspuertas Servisé, 2004: xxxvi).

caballero puede evadir el requerimiento de otro hombre utilizando un argumento típico de la mujer, como el valor de la castidad, recurriendo a esta convención de los personajes femeninos¹⁹⁹.

Nereida no solo no se extraña de la reacción del hombre, sino que quiere explotar sus sentimientos para acercarse a Niquea, es decir que los ve como funcionales para su finalidad: “muy alegre estaba viendo que el Soldán estaba d’ella enamorado, porque así pensava ella traello a su propósito” (AdG, II, LXXXVII, 445).

El Soldán, frustrado ante la negativa de la doncella sármata, encierra a Nereida en la Torre del Universo; la experiencia es nueva para el caballero, que se encuentra en una situación nueva para su rol habitual y experimenta una nueva lección. El protagonista se encuentra en una condición a la que le sería difícil encontrar salida, si la narración no necesitara su vuelta a las armas, que queda garantizada por la doble naturaleza mantenida por el caballero. Lo que representa aquí una novedad es que el caballero tiene una doble experiencia, como hombre mantiene su punto de vista a lo largo del episodio, mientras exteriormente se comporta como mujer y es vista como tal. En general podemos decir que el caballero travestido llega a hacer experiencia del punto de vista masculino (y de su deseo) habiendo asumido otro rol (en la apariencia), constituyendo una de las variaciones más interesantes que conlleva esta transformación en el relato.

A este propósito, miramos un caso análogo en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*. Con la llegada a Guindaya de Galtazar de Roxa Barva, un caballero al servicio del rey de Gaza, Silva vuelve a sugerir la capacidad del caballero vestido de mujer para atraer a otros hombres. Galtazar ha sido enviado por el rey Bruzerbo y el de Ruxia para hacer batalla contra Sidonia y Diana, que rehúsan casarse con estos reyes. Daraida se convierte en una doncella que toma las armas y pelea contra

¹⁹⁹ Como explica Schleiner (1988: 615), comentando este episodio en la traducción inglesa, el caballero “will resort to what was conceived of as stereotypically female argumentation [...]”. Episodes like these [...] play on observed or assumed differences between manners and speech habits of men and women or on surprises frustrating (or seemingly frustrating) stereotypical gender-specific expectations”, y claramente “male cross-dressing is a *locus* articulating such assumptions and expectations.”

Galtazar; el caballero *ruxiano* se enamora de ella y, a cambio de la batalla, le propone casarse con él (cap. LI). Vencido en la pelea, Galtazar se hace amigo de la doncella guerrera, acompañándola a partir de aquí en sus aventuras, hasta que Daraida, apiadada por el amor que el caballero le tiene, decide poner remedio y revelarle que es hombre. Galtazar renuncia obviamente a su propósito de casarse con Daraida, pero no queda inmune a la vista de la “doncella”: “aquella fuerza que la vista de Daraida como donzella en don Galtazar puso nunca se perdió el sobresalto todas las vezes que de súpito la mirava” (FdN, III, LXXXV, 268). Este elemento vuelve a aparecer en el episodio del enamoramiento de Contumeliano, príncipe de Fenicia, por Belianís en el *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández: cuando el héroe vuelve a vestir las ropas de doncella para regresar al palacio, “no dexó de dar otra buelta al corazón de don Contumeliano” (II, 157)²⁰⁰.

Podemos ver que el caballero nunca pierde el punto de vista masculino y siempre se queda con su perspectiva tanto en presencia de hombre como de mujeres. El hecho de que en el *Belianís* el caballero se ría ante los sentimientos de Contumeliano, como Nereida ante los del Soldán, nos permite destacar la importancia de esta risa masculina como signo de que el personaje toma distancia de lo que ocurre, registrando lo absurdo de los sentimientos que provoca. Belianís, como los héroes de Silva, no saca a Contumeliano de su error, “sino que además le sigue el juego, en una divertida escena en la que el héroe imita a la perfección el

²⁰⁰ Contumeliano, además, queda por amigo del caballero tras descubrir que no es mujer y, como Galtazar, que vive las aventuras al lado de Daraida, este se encontrará a su lado en algunos episodios caballerescos. Resumimos aquí algunos datos sobre el episodio, que hemos ya mencionado en este capítulo: Belianís sale de su encerramiento con las ropas femeninas, topa con don Contumeliano, participa en la batalla con las armas, y luego vuelve a la cueva en la que ha dejado los vestidos para retomarlos en este segundo momento, en el que debe volver a su prisión. Para revelar su identidad al príncipe, le enseña los vestidos y le pregunta si los reconoce; don Contumeliano se queda confuso. Apunta Orduna (2009: 59) sobre este episodio que el reconocimiento se da de manera gradual en el hombre; cuando este entiende la verdad, se queda como al borde de la muerte. Cita la estudiosa que el héroe “entre sí mucho se reya, viendo el engaño del caballero”, interpretando esta risa masculina como burla y rebajamiento, subrayando además la intención utilitaria de Belianís, un nuevo Maquiavelo, que deja de lado en este episodio las virtudes magnánimas del caballero.

papel que se le supone a una doncella bien criada y conocedora del código cortés” (Gallego García, 2003: 759).

Como veremos, a través del travestismo se da en el personaje del caballero una transformación que lo convierte en personaje femenino, perfecto conocedor de estos códigos, y la relación con su dama, que domina el relato, como consecuencia de la utilización del ardid, se transforma, adquiriendo los matices de una “amistad romántica” entre mujeres.

Hasta aquí hemos querido destacar que la actuación del protagonista masculino en el relato resulta alterada y renovada; el caballero, como en el caso del vestido de pastor, mantiene su propio punto de vista en el ambiente en el que se introduce, pudiendo ver la realidad tanto con un punto de vista masculino, como con el femenino, adaptándose a la nueva situación. Ha dejado el mundo de la caballería, temporalmente, para adoptar nuevas características que le permiten camuflarse en el espacio femenino con sus costumbres, y llega así a experimentar por primera vez la condición femenina.

El caballero intercambia su habitual papel de héroe por el de mujer, el uso caballeresco de la fuerza por el disfraz; apareciendo en los nuevos hábitos, comienza a ser admirado por su belleza y es visto, efectivamente, como objeto de deseo para los hombres y de admiración para las mujeres. En los libros de caballerías la belleza suele ser un valor aprobado por la mirada masculina; de esta manera, el caballero pasa a ser observado a su vez por ambos sexos y sus cualidades son puestas de relieve por la mirada y la admiración de los demás personajes²⁰¹.

También hemos subrayado que el caballero es un ser dual que mantiene en el relato una doble perspectiva; mientras se acerca a la dama como mujer, se queda

²⁰¹ Sales Dasí (1999: 6) comenta el papel de la mirada en los libros de caballerías; lo héroes suelen ser investidos de una “aureola extraordinaria”: “En este contexto, el papel de la mirada es lógico: los personajes ostentan unos privilegios, digamos hermosura, riqueza, heroísmo y poderío social, que exhiben ante los ojos de los demás. Cuando alguien mira y, valga la redundancia, admira el universo caballeresco, se suscitan en él una serie de reacciones, tales como el deslumbramiento, el espanto o la simple adoración, a partir de las cuales queda de relieve esa majestuosa presencia del protagonista.”

por todo el tiempo como caballero enamorado, mientras es la dama quien ve nacer sentimientos ambiguos, preguntándose cómo es posible sentir una tal atracción una doncella. El lector se identifica por todo el tiempo con un caballero, ya que es capaz de entender que las palabras que este dirige a la dama mientras está disfrazado se refieren a sus sentimientos reales, mientras que solo la dama y su entorno no entienden la verdad y no son capaces de discernir lo verdadero de lo falso.

Queremos detenernos ahora en este punto. El motivo del enamoramiento de una mujer hacia otra mujer ciertamente no es nuevo en la literatura; lo encontramos, sin pretender agotar la nómina, en la historia de Ifis y Yante en las *Metamorfosis* de Ovidio (IX, 726-763), en la literatura francesa medieval de los siglos XIII-XV, en el encuentro entre Bradamante y Fiordispina en el *Orlando Furioso* de Ariosto (canto XXV)²⁰²; recordamos los versos del canto XXXV: “Né tra gli uomini mai né tra l’armento / Che femina ami femina ho trovato”²⁰³. Y lo podemos rastrear también en la *commedia erudita*²⁰⁴. Sin embargo, la posibilidad de que Daraida sea un caballero es constantemente aludida, como desenlace que garantizaría la normalidad y ortodoxia de este amor (como, efectivamente, será), alusiones que tienen la función de acercar el personaje a una verdad que el lector ya conoce. Como el amor entre pastor y dama, por diferentes razones, la unión entre mujer y mujer no es efectivamente realizable, y por ello se sugiere que el casamiento podría ocurrir solo si Daraida fuera hombre: “si Daraida fuera cavallero como es donzella no pienso que otra uviera en el mundo que mereciera a la vuestra merced” (FdN, III, LII, 154). La dama llega al punto de sugerir que solo Daraida merecería casarse con

²⁰² El amor imposible de Ifis por Iante se soluciona con una mágica transformación de la mujer en un hombre, mientras el deseo de Fiordispina será parcialmente satisfecho con el engaño de Ricciardetto, gemelo de Bradamante, que, aprovechándose de la ingenuidad de la mujer, hacerle creer que tiene en la cama a Bradamante transformada en hombre.

²⁰³ Citamos por Concolino (1993: 91).

²⁰⁴ Como explica Giannetti (2010: 100), uno de los presupuestos de la época acerca de este tipo de amor era que “on the one hand, that is was *impossible* –a cultural prejudice typical of a phallogocentric society that assumed that women could not have sexual relations with other women, and, on the other hand, that physical intimacy between women was *innocuous*, as it did not threaten the family or society.”

ella, pero lo que el lector asume es que Diana desea casarse con Agesilao, al cual ha reconocido –sin saberlo– bajo el vestido de doncella sármata:

—No tengo yo por pequeña merced de la vuestra merced y de mi señora la reina averme casado tan bien según el contentamiento que yo tengo de Daraida.

—Vós tenéis razón —dixo él—, y nós la tuviéramos más si con sólo el estado de su valor como es donzella fuesse cavallero.

Diana rescibió gran gloria d'estas palabras, y con graciosa risa dixo:

—Más merced recibo yo en que sea donzella, porque assí seré con ella casada más a mi voluntad.

—Vós tenéis razón, señora hija —dixo don Florisel—, pues os hizo Dios fuera del merecimiento de todos los cavalleros, y por tanto fue justo que sola os mereciesse por esposa la más estremada de las donzellas.

(FdN, III, CXXXIII, 406)

En los relatos de Silva los caballeros vestidos de mujer disfrutaban de la proximidad con la amada solo en cuanto mujeres, una cercanía casta que sustituye la relación sexual. Niquea y Nereida conversan y tañen el harpa, sufren todos síntomas del mal de amor, en una consumación psíquica que precede la consumación física entre el caballero y la dama²⁰⁵. El caballero puede expresar su amor a la dama solo personificando a Nereida. Es decir, meramente con los discursos y la proximidad física, con el contacto de las manos y el cruce de miradas:

Y Nereida, hincando los hinojos cerca d'ella, poniendo su mexilla sobre su mano, comenzó con los oídos a sentir la suavidad del son, y con los ojos a gozar de la gloria de su vista con una pena mezclada de tal dulçor. Niquea la estava mirando, la cual la gloria y pena que sentía por sus hazes lágrimas en gran abundancia vertia de rato en rato con unos desassossegados descansos del pecho mezclados de templados sospiros.

(AdG, II, LXXXIX, 451)

²⁰⁵ El motivo de las dos mujeres que suspiran alabando su belleza aparece ya en Montalvo que lo recoge en el episodio en el que Oriana y Briolanja admiran su recíproca belleza y se lo dicen (AG, V, 121, 1587), como recuerdan Bueno Serrano y Laspuertas Servisé (2004: xxxvii).

En el episodio más extenso en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*, también se puede observar que Agesilao, convertido en mujer, mantiene intacta su identidad masculina; viendo a Diana, se enamora de ella padeciendo la enfermedad de amores y toma el nombre de “Vencida de Diana”. Las damas conversan mucho sobre la posibilidad de que una mujer ame a otra mujer. Sidonia comenta el enamoramiento de la sármata: “Por cierto, Daraida, que nunca pensé que en la hermosura de las mujeres tuviera fuerça el amor para con otras mujeres” (FdN, III, XIX, 55).

Desde el momento en que Diana y Daraida se hablan en términos de deseo, el tema del “lesbianismo” o del amor entre mujeres permea el episodio, como ya ocurría en el caso de Niquea y Nereida, pero aquí con mucha más extensión. El travestismo del personaje masculino por lo tanto posibilita la aparición en el relato del tema de la “amistades románticas” entre mujeres, de las cuales en el Renacimiento, por otra parte, había pocas representaciones a nivel literario²⁰⁶.

La cuestión lleva a Garaya (Arlanges) a encontrar una justificación por la locura amorosa de Daraida, diciendo que en su tierra el oficio de las Amazonas amar a mujeres –tradición del todo inventada, que, como apunta Schleiner (1988: 614): “It is adduces here to add verisimilitude to the fictional situation.”

La consecuencia de la presencia del caballero bajo otra apariencia es el problema de los sentimientos que no casan con la realidad; el caballero sigue utilizando palabras de amor y adopta comportamientos que serían más apropiados para un personaje masculino, pero el disfraz distorsiona palabras y comportamiento alterando su significado, que por la dama es leído desde su punto de vista, y por lo tanto lo que ve es una mujer que padece el mal de amor por otra mujer. Sin embargo, todo lo que ocurre en el espacio de la dama, en los dos episodios que consideramos,

²⁰⁶ Véase sobre el tema el espléndido libro de Faderman (1981). Faderman (68) sugiere, entre otras cosas, que la escasez de representaciones de amistad femenina en el Renacimiento podía ser debida a que pocas eran las mujeres que escribían en la época, en comparación, por ejemplo, con el siglo XIX. Véase también sobre el tema del “lesbianismo” (en Italia) el artículo de Simons (1994), quien recuerda que la figura de Diana, diosa de la castidad (que era representada en actos más o menos sutilmente eróticos mientras se bañaba con su entorno de ninfas en muchas pinturas a finales del siglo XV y en el XVI), era el modelo del amor entre mujeres –una imagen de una sensualidad autosuficiente, de la cual queda excluido el hombre (97).

si se interpreta en sentido recto se convierte en una verdadera declaración de amor del caballero hacia su dama; es la otra apariencia adquirida exteriormente que interviene entre las palabras y la realidad y desmistifica estas declaraciones, alterando su interpretación por parte de las damas.

En la *Tercera Parte* no faltan escenas donde el contacto entre el caballero travestido y la dama se hace más íntimo y potencialmente cargado de sensualidad, aunque Silva no insiste en ello²⁰⁷; un ejemplo es la escena en la que Diana se encarga de vestir y peinar a Daraida con sus manos:

—Ora no passe más —dixo Diana—, que yo quiero en pago de tus palabras aparejar oy tu hermosura.

E luego una ropa le mandó traer de tela de plata golpeada sobre tela de oro, e tomados los golpes con torçales de oro y blancos, fechos d'ellos laços muy hermosos, e sus cabellos que muy hermosos eran le pone cogidos con una red de oro y en cada ñudo d'ella una gruesa perla e por los lados del rostro le saca tres laçadas de cada parte y en el ñudo de la lazada un joyel y un resplandesciente diamante y encima de la red le pone una guirnalda de claveles, con que quedó tan hermosa que, poniendo espanto a las que la vían, la duquesa le dixo:

—Mi Daraida, agora veo yo cuánto bien los dioses nos hizieron en ponerte en compañía de mi señora en hábito de donzella e no de cavallero, que de mí te digo que no sé la fuerça que en mí pudiera hazer tal hermosura.

(FdN, III, XXXIII, 101)

Un momento decisivo en el relato es la confesión que Daraida hace a Lardenia, revelándole que es Agesilao, y el sucesivo paso de esta información a Diana; este cambio de dominio narrativo es central en el relato, pero no lleva a un significativo cambio en la relación con Daraida, que la dama seguirá tratando como

²⁰⁷ Este episodio adquiere matices más eróticos en la traducción francesa –y en la inglesa que deriva de esta–, en las cuales se alude al hecho de que Daraida, que viste a Diana, preferiría más bien desvestirla; dice Schleiner (1988: 616) a este propósito que “the entire episode is a substitute for sexual union.” Apunta además en otro estudio (1992: 303, nota 26) la deuda de la escena del intercambio de vestidos en *L'Astrée* de Honoré D'Urfé (entre Celadon/Alexis y Astrée) con el episodio de Daraida/Agesilao y Diana en el libro oncenno, en el cual subyace la trama de Silva.

mujer. Hay una progresión en la revelación de la identidad del caballero, por lo que hay varios personajes en el relato, como Lardenia, que detienen la información y actúa como medianera para Agesilao. La revelación a Lardenia es decisiva en la narración²⁰⁸; personajes como Lardenia comparten el punto de vista del caballero, que ya no es el único en la ficción dedicado a mantener una doble perspectiva.

En virtud de esta doble perspectiva Agesilao conserva su identidad de caballero bajo la apariencia femenina, y no se desvía de la lealtad a su dama. Sin embargo, su poder de atracción deja huellas profundas en las personas del mismo sexo (masculino), pudiendo conducir incluso, como en el caso del rey Galínides, a una total pérdida del juicio. Daraida tiene varias aventuras en las cuales trae las armas, lo que aumenta las posibilidades de confusión de sexo. Daraida llega a Gadalpa vestida de caballero, y al quitarse el yelmo su hermosura llaga de amor a la reina Salderna. El rey Galínides la manda matar puesto que ha prohibido a cualquier caballero conversar con su señora, pero Daraida reafirma su identidad de mujer para salvarse y se pone al servicio de la reina. El episodio ilustra cómo los personajes de la ficción pueden fácilmente cambiar de un sexo a otro según las circunstancias, siendo conscientes de que su apariencia les permite jugar con estos límites. El cambio de sexo provoca el enamoramiento de Galínides, que, ya enamorado de Daraida por su fama, queda llagado por la vista de la doncella guerrera:

²⁰⁸ Agesilao/Daraida alude varias veces a su propia identidad, sabiendo que no puede ser comprendido por Lardenia. Muchos de estos indicios se dan en las conversaciones de Diana con su dama de compañía, Lardenia. Conociendo el secreto de Daraida, que le ha sido revelado por ella misma, Lardenia sugiere a Diana que Daraida es caballero. Con esta ampliación de la focalización el lector puede comprender las alusiones en las palabras de Lardenia, compartiendo su punto de vista. La acción ha sido suplantada por la palabra, que es el medio a través del cual se desarrollan las relaciones entre los personajes, como observa Jiménez Ruiz (2002: 148): “son las palabras las protagonistas y causantes de la intriga que se sustenta en el continuo reaparecer de la realidad en la ficción (o de la verdad en la mentira).” Lardenia está actuando de mediadora entre Agesilao y Diana, de aquí que su papel sea el de acercar progresivamente a Diana a la verdad, anticipando la revelación del caballero. Diana podría captar las alusiones, que marcan una progresión hasta que sea Lardenia misma la que confiese la estrategia del caballero.

Como Daraida esto dixo aconteció una estraña cosa, que fue que el rey, sabiendo ser Daraida la que delante tenía, de la cual ya grandes nuevas tenía, súpitamente fue su corazón traspasado con su vista, passando tantas cuitas e mortales desseos por Daraida como la reina su muger no pudiendo pensar que fuesse donzella, cada uno por causa del otro encubriéndolo en su corazón para más lo manifestar en sus dolores.

(FdN, III, LXXX, 256)

El rey ama a Daraida creyendo que es doncella, la reina la ama porque cree que es un caballero. El equívoco basado en el sexo llega a su máximo dramatismo en este episodio en Gadalpa. El rey Galínides casi perderá el seso: “y el rey quedó con tanta pena, y tanto le creció, y tanto en el sueño le quitó, que vino de todo punto a ensandecer y salir de juicio”, y será encerrado por su locura amorosa: tanto que lo uvieron de encerrar y tener en prisión como a persona sandia”²⁰⁹. Este tipo de locura recurre en los episodios de enamoramiento por un caballero travestido: también Contumeliano en *Belianís de Grecia* padece la locura de amor al no poder conciliar sus sentimientos con la realidad, y necesita un tiempo para recuperarse del engaño en el que ha caído.

La reina Salderna tendrá que soportar el rechazo del caballero-donzella; pero lo que nos interesa es observar cómo en esta situación el personaje, aparentando otro sexo, llega a evitar una relación no deseada. La reina, viendo que Daraida se declara enamorada de Diana, se convence aún más de que debe ser caballero, no creyendo posible un amor entre mujeres:

E con su señora Diana muchas vezes en presencia de los reyes hablava como si presente la tuviesse. Y esto hazía a la reina afirmar más en el pensamiento que fuesse cavallero, pareciéndole que si no lo fuera no pudiera el amor sojuzgarla por ninguna donzella.

(FdN, III, LXXXI, 257)

²⁰⁹ “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” (Sales Dasí, 2005: 141).

Salderna interpreta el ocultamiento de Daraida como cautela para poder acercarse a ella, como si fuera la misma estrategia que Daraida ha usado para entrar en el espacio de Diana, o Nereida en el de Niquea. Es un personaje consciente de los ardides que permitirían a un caballero el acceso a su espacio, superando varios obstáculos, entre los cuales la presencia del marido. Vestida por orden de Galínides en hábitos femeninos, Daraida tiene acceso al aposento de la reina, y duerme con ella y con sus doncellas, pero esta vez no se trata de una situación deseada por el caballero, quien, más bien, preferiría salir de esta contingencia. Salderna confiesa a Daraida su amor, y desea que el caballero la ame, haciéndose pasar por mujer solo ante los demás: “dándoteme a conocer mí sola, para que sola te pueda gozar con el aparejo del disface de doncella que para con todos es bien que tengas” (FdN, III, LXXXI, 258). Agesilao sigue afirmando que es mujer; su apariencia y sus hábitos le permiten compartir el espacio íntimo de la reina, en una condición de cercanía algo incómoda para el caballero. Sin embargo, la reina se maravilla de que una mujer le pueda suscitar tal deseo, y gracias a las artes mágicas de una sabia consigue descubrir que Daraida es caballero: “Y una donzella fue y vino con el mensaje y otra carta de la sabia traxo certificándole que Daraida era cavallero” (FdN, III, LXXXII, 259).

Se produce un cambio sustancial en el punto de vista de la reina, que ahora requiere de amores a Daraida sabiendo que es hombre, y “se muestra como una mujer lasciva” (Sales Dasí, 2005: 141). Es otro ejemplo de cómo un cambio de dominio de la situación tiene implicaciones peligrosas para el caballero, que ve puesta en peligro su fidelidad a Diana. Salderna parece poner bajo presión al caballero para hacer caer su fachada y crear una situación que le haga mostrar su lado masculino: “Daraida con harta fuerça de su voluntad consentía a la reina tenerla abraçada, y aun en aquello le parecía que ofendía a su señora” (FdN, III, LXXXII, 260) La misma estrategia utilizada para conquistar a la dama, permite aquí al caballero resistir a los requerimientos de una mujer, y mantenerse fiel a la dama. Daraida no quiere burlarse de Salderna, pero miente para encubrirse: “No creáis vos, mi señora, que vuestra hermosura me dexara usar para con vos tal cautela” (FdN, III, LXXXI, 258). Fingirse mujer en este caso es funcional para evadir la insistencia de la reina, y para resaltar la lealtad del caballero en amor, ya

que logra mantenerse fiel a Diana. La lealtad de amores es uno de los ideales fundacionales del género de los libros de caballerías (la relación de dependencia vasallática con la dama), que Silva cuestiona a través de la conducta erótica de algunos personajes, pero mantiene intacto en otros. No es de sorprender que cuando Salderna, frustrada, decide confinar al caballero en una torre²¹⁰, este se sienta aliviado: “donde Daraida passo con más descanso que en los braços de la reina, pareciéndole que assí no recibía de Dios ofensa ni su señora” (FdN, III, LXXXI, 258).

El episodio muestra el doble enamoramiento de dos personas desde dos puntos de vista diferentes, que llevan a un mismo resultado. La presencia del caballero en el espacio de Salderna es malinterpretada, y el lector sabe desde su posición que el requerimiento de la reina y, por supuesto, el del rey, va a acabar en la desilusión²¹¹.

Como ha destacado Sales Dasí, la divinización a la que el rey de Gadalpa somete Daraida tiene mucho de ridiculización de las típicas manifestaciones del amor cortesano; la forma de actuar del monarca muestra las “hiperbólicas consecuencias del amor” (Sales Dasí, 2005: 142), a la vez que se insiste en la locura provocada en el personaje que tiene que acabar encerrado, ya que representa un peligro para los demás²¹².

²¹⁰ El caballero experimenta en encerramiento en la torre, símilmente a lo que ocurre en el episodio de Nereida; Daraida, como su predecesor, se libera de la torre tomando las armas. Cuando el rey de Gelda ataca Gadalpa con sus ejércitos, la doncella sármata mata a este rey haciendo un servicio a Salderna, y consigue escapar de esta tierra.

²¹¹ Dice Jiménez Ruiz a propósito de Salderna (2002: 136): “La imposibilidad de sostener una vida que aspira a que se haga real lo que es real sin lograrlo, lógicamente acaba en locura”, y, en cuanto al rey, “éste no puede soportar los desprecios de amor, aunque en realidad –el lector lo sabe– su problema también es de incapacidad para conectar lo real y lo imaginario.” En cuanto al lector: “El lector-espectador se ve impelido a aceptar como posible la paradoja de que un mismo hecho puede producir dos efectos idénticos pero contrarios entre sí.”

²¹² Apunta el estudioso que “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” (Sales Dasí, 2005: 142):

Como hemos podido observar, el caballero se sirve de su identidad femenina tanto para la conquista amorosa cuanto para conseguir rechazar a una enamorada y mantenerse fiel a su dama. Los equívocos provocados se centran en los enamoramientos, verdaderos imprevistos en la narración, ya en el *Amadís de Grecia* el motivo aparece vinculado a otro, el del enamoramiento de un miembro del mismo sexo por el hombre travestido. Este tipo de equívoco se acentúa en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*. La dualidad del caballero travestido parece reflejarse en la locura amorosa de quien percibe esta doble naturaleza y no puede armonizar los sentimientos con las apariencias. Mientras se insiste en la belleza del caballero que es igualable a la de la dama, Silva crea unos episodios en los que el Amor todopoderoso hiere sin hacer distinción a hombres y mujeres²¹³, y bien puede aplicarse esta cita del *Belianís de Grecia* (II, 154) para nuestros episodios: “pues Amor me a querido, tan a la clara, mostrar quien poca parte para resistir su poder tengo, pues en hábito tan disfraçado tal engaño pudo caber.”

Por otro lado, el disfraz de los caballeros es un factor condicionante de la aventura cuando la apariencia, no coincidiendo con el sexo, obliga a los vestidos de mujer a hacer una prueba reservada a las doncellas. En el cap. XXXV la reina Cleofila, Diana y las doncellas se ponen a prueba en la aventura de la Cueva de la Torre; se trata de una cueva en la que quien entraba “no passava más de como se estendía la fuerça de como amava”. En el contexto de la aventura se produce un nuevo equívoco: Diana y Cleofila quieren que Daraida y Garaya pruben la aventura, para ver si sienten tanto amor como dicen. Sin embargo, a la aventura pueden

²¹³ Hay otros dos casos en los que la belleza de Agesilao/Daraida provoca efectos similares, de importancia muy menor en la trama. Durante una burla de Fraudador de los Ardides, una doncella que acompaña a la vieja madre de este se enamora de Daraida, pensando que es un caballero, y Daraida la rechaza declarando su amor por Diana, sin negar que es hombre. En el mismo libro, hacia el final, Daraida se prepara para conocer finalmente a su familia. Se siente especialmente atraído hacia Rogel (su primo), por la semejanza de este con Diana, y Rogel, por su parte, no deja de notar la belleza de la doncella guerrera: “iva extrañamente pagado della y viendo que la mirava, acrecentava en la fuerça que su hermosura le podía hazer” (FdN, III, CXI, 343). Sin embargo, la confusión se resuelve pronto y no evoluciona en un terrible equívoco entre familiares, que sería complicado tanto por el parentesco cuanto por el sexo. En cambio, Agesilao y Rogel se enfrentarán en una batalla, que termina con la anagnórisis de Agesilao por su madre Alastraxarea.

acceder solo doncellas enamoradas de caballeros. Para encubrirse, Daraida dice que ella no puede entrar, por ser mujer que ama a mujer:

Mas Daraida, como muy sabia fuesse, sintió la causa que aquella aventura por aquella parte era la razón de no poderse provar por no ser ellas donzellas, porque aquella entrada sola a las donzellas era otorgada, como la otra boca de la cueva a los cavalleros; e dixo, sintiendo esto:

—La razón de amar yo donzella y no cavallero me ha negado en la prueba lo que está en mí bien provado.

La reina Sidonia riendo, dixo que Daraida dezía verdad, porque el sabio Cinistides que la aventura le avía hecho le dixo que la donzella que no amasse cavallero no entraría passo por la cueva, como por la otra parte no entraría cavallero que no amasse a dueña o a donzella. Y esto quiso ella descubrir por consolar a Daraida y Garaya, que muy corridas estaban.

(FdN, III, XXXV, 106)

Aquí es el sexo bajo el vestido y no la apariencia el factor que condiciona el acceso a la prueba. Los equívocos por lo tanto se producen tanto en el contexto sentimental cuanto en el festivo-aventurero; Silva ha adaptado un motivo tradicional (el hombre vestido de mujer) en el género del libro de caballerías explorando sus posibilidades. Los episodios que hemos comentado muestran como la adopción de una nueva apariencia es susceptible de crear situaciones equívocas, siendo tanto el desencadenante de pasiones amorosas –trayendo como consecuencia la ridiculización de unos personajes que se vuelven locos por amor– cuanto de escenas de corte aventurero en las que posibilitan una nueva ruptura con la entrada de la risa modificando la representación habitual de estos personajes ante una prueba.

3.4.1.1. La transformación del caballero en doncella guerrera

Como el caballero vestido de pastor, también el vestido de mujer demuestra su habilidad guerrera ante la dama retomando en ocasiones las armas, cuando se trata

de defender a la amada. Así, tanto Nereida cuanto Daraida se convierten en doncellas guerreras, reapropiándose de los atributos de la caballería. Marín Pina (2011: 255) considera que esta conversión ulterior del caballero disfrazado de doncella en doncella constituye “otra variante del tema de la *virgo bellatrix*”. Para Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 189), los dos procesos suplantadores paralelos de la transformación del caballero en doncella y de la conversión de princesas en doncellas guerreras “coinciden cuanto menos en que el deseo de encontrar al ser amado motiva el cambio de identidad.”

Amadís de Grecia, convertido en Nereida, ha adoptado nuevas armas propias de una doncella guerrera, el “arco” y las “saetas” de las doncellas sármatas, y como tal actúa para combatir contra Balarte de Tracia, un impostor, que se hace pasar por él, quiere sustituirle como amator de Niquea. La identidad de doncella guerrera del caballero es una identidad que podemos definir de compromiso, es decir, una identidad a través de la cual en los episodios en los que el caballero está preso en una torre, puede volver a la existencia caballeresca por un tiempo más o menos prolongado.

Así, Nereida, encerrada en la Torre del Universo, que asiste al acercamiento de Balarte a su amada Niquea, se desahoga en presencia de las doncellas de su entorno: “que no pudo tanto hazer que en su presencia no derramasse muchas lágrimas” (AdG, II, XCII, 460). Al final, el personaje es obligado a recobrar su índole guerrera: “Y, por tanto, quiero dexar las lágrimas de muger y tomar esfuerço de cavallero para remediar tan gran yerro” (AdG, II, XCII, 461). La decisión de dejar las lágrimas, reacción emotiva de la que son testigos solo las doncellas en un espacio privado, síntoma de esa flaqueza convencionalmente atribuida a la mujer (Cacho Blecua, 2009: 76), significa dejar a un lado la identidad femenina, pasiva y débil, incapaz de soportar un conflicto, para volver a actuar como caballero, a través de la identidad intermedia de doncella sármata. Siguiendo la línea de interpretación que hemos adoptado con anterioridad, podemos observar que la identidad de doncella sármata permite al caballero mantener su masculinidad y los valores de la caballería, que no abandona nunca en el relato. Recordamos que esta transformación se inscribe en la trayectoria del caballero, que a través de la

identidad de Nereida está ganando honra y fama venciendo a un adversario, y que esta fama será luego asumida bajo el nombre de Amadís de Grecia.

Por otra parte, a Silva no parece interesarle una representación del disfraz del caballero como un ardid que enflaquece al varón –la finalidad del disfraz de los caballeros es la conquista amorosa, importantísima en su trayectoria vital–, sin embargo, es interesante notar cómo nuestro autor contrapone los atributos convencionales de las mujeres a los de un héroe, alternando la representación del caballero en sus dos caras complementarias: la actitud guerrera al lado de la dramatización de los sentimientos o habilidad en el uso la palabra, una dote cortesana. El caballero, que demuestra su perfección en ambas facetas, es capaz de reasumir su identidad caballeresca cuando la situación lo requiere²¹⁴.

El héroe debe sin embargo experimentar algunos de los estereotipos asociados con el sexo femenino; por ejemplo, en el combate contra Balarte, este se queja de que su adversario es mujer (“teniéndola en poco por ser mujer”, AdG, II, XCIII, 462). La identidad de sármata (ya práctica en el ejercicio de la caballería) es central para la recuperación de los atributos del caballero en momentos claves de la narración, y es significativo, de hecho, que la transformación ocurra por los hábitos de este tipo de amazona.

En la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* Agesilao y Arlanges se visten de doncellas sármatas en su primera salida, dando así inicio a su trayectoria vital que ni siquiera incluirá otras transformaciones. Los protagonistas de este relato se presentan con al menos dos variantes: la doncella andante y la doncella sármata o guerrera. Como doncellas guerreras, pasan por caballeros; en cuanto caballeros, a veces se dejan tomar por tales; y como doncellas guerreras que pasan por caballero,

²¹⁴ Desde que se disfraza Amadís de Grecia aparece en la narración casi siempre como personaje femenino, si se exceptúan las aventuras con Zahara en el Valle de Amor, la batalla con el gigante Monstruoforón en el Castillo de la Vencança de Mirabela con la consiguiente liberación de Gradamarte (capp. CXVI-CXX), hechos que preceden la llegada del caballero en Trapisonda. Además, después de haberse mostrado antes los príncipes, Amadís de Grecia lucha con su identidad contra un emisario del reino de Tracia, Furior Cornelio, que ha venido para vengar la muerte de Balarte de Tracia (capp. CXXIV- CXXV).

se hacen también pasar por mujer. Los caballeros cubren sus rostros con antifaces acercándose al tipo de la doncella andante; no visten las armas, sino ropa de seda y llevan largas faldas. Tras el encuentro con dos caballeros poco honrados que quieren forzarlas, los caballeros disfrazados empuñan las armas: “Vós, don cavallero, prometé de no hazer fuerça a dueña ni donzella, si no yo vos tajaré la cabeça con vuestra espada” (FdN, III, XVI, 46).

Irónicamente, un caballero ha decidido acosar a otro caballero; pero lo que se muestra es una mujer que se ve obligada a transformarse en un héroe para defenderse a sí misma y a otras doncellas. Daraida corta la cabeza del descomedido caballero; detrás de la apariencia de una doncella desamparada se oculta un caballero real que actúa como una doncella que sabe valerse por sí sola, saliendo de su condición habitual; así Daraida dice a las doncellas que iban por el camino: “Mis buenas señoras, el descomedimiento de los cavalleros haze a las donzellas hazer lo que no es de su oficio” (FdN, III, XVI, 47)²¹⁵.

No se puede considerar la representación de los caballeros disfrazados sin tener en cuenta la implicación con el público femenino, como ha destacado Marín Pina (2011: 281):

Silva interpreta muy bien la utilidad y el significado último del disfraz, brinda una lectura sumamente atractiva para el público femenino, pero a la vez, utilizando ese ambiguo discurso ya comentado, evidencia los riesgos que el mismo entraña, los peligros que esperan a estas mujeres y los múltiples problemas que suscitan. De este modo, el mirobrigense participa en el debate que desde fechas tempranas se suscita en torno a la figura de las doncellas andantes por los caminos, mujeres que empiezan a ser cuestionadas porque son objeto de agresiones físicas y violaciones, porque

²¹⁵ Como ha observado Daniels (1992: 215): “Silva presents rape, and the persistent danger of violence against women that motivates so many plot incidents in the chivalric romances, for the first time from an androgynous perspective, in which feminine and male experience are merged. As Darayda, Agesilao must experience firsthand the threat of violation and dishonor that women face daily, while at the same time he can act “aggressively” as a male by punishing the would-be rapist. Even more important, because his female winesses believe he acts as a woman, their pride in their sex is increased by his martial triumph.”

enzarzan a los caballeros entre sí y se convierten, por tanto, en un peligro público que hay que evitar.

El personaje está dotado de una posibilidad de juego (de identidad, de sexo) y según las circunstancias hace intervenir uno u otro aspecto de su ser. Cabe destacar que la acción emprendida por los caballeros produce un efecto cómico, ya que las faldas, símbolo de la feminidad, impiden los movimientos: “las haldas largas la estrovaron” (cap. XVI); “estando Garaya muy corrida porque por causa de las faldas no avía podido alcanzar al cavallero” (cap. XVII). La identidad femenina asumida es de obstáculo a la acción que el personaje (masculino) quiere llevar a cabo. El caballero parece experimentar también aquí, simbólicamente, las limitaciones de las mujeres, en cuanto a su libertad en el orden social, ya que están relegadas a espacios que no incluyen la acción.

Lo que también interesa aquí es destacar cómo a través de la transformación del caballero vestido de mujer cobra protagonismo esencialmente una tipología de personaje femenino, el de la doncella guerrera, que Silva había ya recreado al comienzo de la *Segunda Parte del Amadís de Grecia* a través del disfraz de una doncella real (Gradafilea) que toma las armas para defender al amado. En el caso de Nereida se trata de un caballero que recobra su valentía para defender a la amada cortejada por un impostor (Balarte), y hemos visto que Daraida y Garaya por un breve tiempo al comienzo del relato representan una tipología de doncella valiente que se encarga de hacerse justicia por sí sola, llegando a experimentar los peligros de ser mujer en un mundo de hombres.

Las dos caras –femenina, pasiva y masculina, activa– se alternan; el caballero no deja de ser tal y se siente obligado a defender a la amada en caso de necesidad. Para hacerlo, debe transformarse en doncella guerrera: como Nereida ha defendido a Niquea, también Daraida tiene que tomar las armas para defender a su Diana. Los dos episodios –aunque de muy distinta extensión– presentan un mismo esquema (encerramiento-enfrentamiento con el enemigo que permite salir de la torre): mientras Daraida se encuentra en la torre, Bruzerbo, rey de Gaza, envía a Galtazar y a sus dos hermanos (se trata de trillizos) a hacer batalla contra Sidonia y Diana, que rechazan de casarse con él y con el rey de Ruxia, Bultazar, que es el que sugiere

la ofensiva contra Guindaya. Daraida, para defender a Diana, recibe la investidura caballeresca por el Cavallero del Fénix (Florarlán) y desafía a Galtazar en una batalla vestida de caballero. En ambos episodios el caballero consigue liberarse tomando las armas; lo que cataliza la acción claramente es siempre un factor externo: la llegada de un enemigo, con lo cual la dama puesta en peligro empuja al caballero a tomar las armas y portarse según los valores de la caballería.

Hemos dicho en un apartado anterior que la biografía caballeresca de este caballero comienza con un disfraz y no con un hecho de armas. La investidura marca una fase de transición para el caballero que tiene la ocasión para ponerse a prueba y prestar un servicio a su dama. Fuera de la Torre de Diana, Daraida y Garaya tienen varias aventuras en las que actúan como doncellas guerreras teniendo la posibilidad de demostrar las cualidades heroicas y ganar fama, independizándose de la intención inicial de acercarse a Diana que motivó el disfraz en primera instancia.

Observamos a este propósito los movimientos de estos personajes en la narración. Daraida se marcha de la corte de Sidonia en el cap. LIII, para volver, de incógnito, en el XCI. Arlanges/Garaya abandona la corte con Cleófila de Lemos (LIV-LV) para ir a la Isla de Lemos, y le revela su identidad, constituyendo esta una anticipación de la revelación posterior de Daraida. Esta parte de la corte de Sidonia con Galtazira; a partir de ahora será víctima de las burlas de Fraudador de los Ardides, tendrá aventuras en Tesalia (LXIX-LXXII), en Gadalpa (LXXX); poco más tarde se reúne con Arlanges (LXXXV) y se dirige con este de vuelta a Guindaya (para volver a la torre de Diana), topando otra vez con Fraudador que proporciona un interludio humorístico con sus burlas; antes de volver a la torre de Diana, Agesilao/Daraida lleva a cabo la aventura de la arqueta con Arlanges y Galtazar (XC).

Paralelamente a esta línea de aventuras que hemos trazado, los demás personajes se mueven, motivados por una serie de *quêtes*, entre los espacios de la Ínsula de Garia, la Ínsula de Gazen y la Ínsula Despoblada. Como ha señalado Martín Lalanda (1999a), en el libro se dan tres reconstituciones de la Corte: 1. La

primera reúne a todos los personajes en la Ínsula Despoblada²¹⁶; 2. La segunda reconstitución del Imperio Griego se da en Constantinopla²¹⁷; aquí aparecen Agesilao y Arlanges con sus identidades femeninas ante todos los príncipes (CXII-CXIII); a esta altura, Agesilao ya ha revelado su identidad a Diana y se ha alejado por segunda vez de esta dama; en este punto Agesilao tiene que resolver el conflicto entre Sidonia y Florisel y, después de haber cumplido con su tío una aventura en la Ínsula de Artadefa, vuelve con este a Guindaya (CXXX), y Daraida consigue liberarse del don de Sidonia; sigue una batalla contra el rey de Cores, durante la cual estos caballeros reciben la ayuda de Alastraxarea, Falanges y Rogel de Grecia. 3. Se da por lo tanto la tercera reconstitución de la corte. Agesilao concluye aquí la trayectoria de su identidad femenina, donde contamos con tres momentos clave: el combate contra su primo Rogel, la revelación de su disfraz a la madre Alastraxarea²¹⁸, la consumación de los amores con Diana (CXLIII). Agesilao y Diana se quedan encantados en la Torre Encantada de la Duquesa de Baviera, y serán liberados a manos de Amadís de Gaula y Oriana, llegados a Guindaya de Constantinopla. Después de la batalla contra el rey de Ruxia, todos los príncipes griegos llegarán finalmente a esta ciudad.

Resumiendo el complicado enredo de esta *Tercera Parte*, vemos que Daraida cumple dos movimientos espaciales fundamentales a lo largo de la narración que coinciden con momentos culminantes en su trayectoria amorosa y caballeresca, alternándose amor y aventura: el primero es la llegada con el vestido de mujer en Guindaya (amor); el segundo la salida de Guindaya y los episodios en otras tierras (aventura). Sigue una sola vuelta a Guindaya, para conciliar a los padres de Diana y también conseguir a la dama, llegando finalmente, tras perder la identidad

²¹⁶Florisel, Anastarax, Silvia, Filisel, Leonida, Darinel, Busendo; Falanges y Alastraxarea; Rogel y Leonida. Estos grupos de personajes desembarcan en la Ínsula Despoblada, donde Amadís de Grecia ha permanecido por unos diez años con Finistea, de la cual ha tenido un hijo, Silves de la Selva.

²¹⁷ En esta ocasión están presentes también Lisuarte y Abra.

²¹⁸ Agesilao “dándose a conocer públicamente, ha perdido su parte femenina, simbólicamente hablando” (Martín Lalanda, 1999a: xvii).

femenina, al matrimonio (amor) y a defender esta tierra contra la invasión del rey de Ruxia (bélico).

El cambio de identidad coincide con una dialéctica espacial entre espacio cerrado-espacio abierto, y con una alternancia de ejes fundamentales: la conquista amorosa y la demostración de las cualidades heroicas. El protagonista masculino vestido de mujer se mueve ahora entre dos mundos sin dejar realmente ni el uno ni el otro y muestra su perfección como doncella y como caballero, obteniendo con una identidad femenina lo que hasta ahora en los libros de caballerías se ha conseguido con una identidad netamente caballeresca bajo un seudónimo. No solo el amor sino también la fama es alcanzada con la identidad femenina y, como ocurría con las personalidades adoptadas con un cambio de nombre, el caballero al final se dará a conocer apropiándose de estos méritos. La transformación del caballero en un personaje femenino, con todas las posibilidades narrativas que brinda, se ha vuelto un recurso indispensable para Silva que a través de esta variación puede presentar al caballero en una multiplicidad de situaciones que amplían el marco de la ficción.

3.4.2. La dualidad de la doncella guerrera

Como hemos apuntado, y como veremos aquí más profundizadamente, las figuras de la doncella guerrera y de la amazona adquieren particular protagonismo en la *Segunda Parte del Amadís*; ambas surgen del modelo de la *virgo bellatrix*: la doncella guerrera es aquella que “por circunstancias diversas viste los hábitos de caballero y, encubriendo su propio sexo, practica accidentalmente la caballería”, mientras que la amazona es otra variante de este arquetipo “guerrera por naturaleza y educación” que siente desprecio por los hombres, a quienes se les veda el acceso a sus tierras (Marín Pina, 1989a: 82).

A través de estas figuras Silva comienza a poner en escena las primeras confusiones de identidad y de sexo. Estos equívocos forman los antecedentes de los que se dan en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*, cuyo desarrollo hemos observado. La transformación de Amadís de Grecia en Nereida al final del mismo

libro no hace sino confirmar la predilección de Silva por este tipo de inversiones basadas en el sexo. Nereida viste “a la suerte de las mugeres que la reina Zahara traía” (AdG, II, LXXXVII, 444).

Como sabemos, la incorporación de la mujer que toma las armas en los libros de caballerías se da a partir de las *Sergas de Esplandián* con la amazona Calafia, reina de la isla de California y de las amazonas negras²¹⁹. Después de Montalvo, Silva será el que asimile este tipo de personajes y desarrolle paralelamente los dos prototipos de doncella guerrera y amazona en sus relatos. A Silva se debe además la utilización del personaje de la doncella guerrera para crear confusiones de sexo, que es lo que nos interesa, siendo este el autor que mejor se “aprovechó de las posibilidades narrativas del disfraz de caballero, o más bien del personaje de doncella que tiene una identidad caballeresca” (Manzanilla, 2017: 231).

Gradafilea toma ocasionalmente las armas en el *Amadís de Grecia*, revelándose un personaje capaz de propiciar la acción. La mujer muestra ya una cierta iniciativa por su papel en la liberación de Lisuarte en el *Lisuarte de Grecia*: Gradafilea se queda en este relato al margen de las aventuras, esperando el regreso del Cavallero de la Vera Cruz (el sobrenombre con el que se encubre Lisuarte), a quien ama: “De la infanta Gradafilea no os podríamos dezir la quita que por el de la Vera Cruz tenía, e mas, por no le aver aún descubierto su pensamiento, e propuso de estarse allí con la emperatriz Leonorina fasta saber nuevas de él. E assí lo hizo” (LdG, LII, 113). Este personaje, aún inmóvil, se transforma en doncella guerrera en el libro siguiente (o sería mejor decir que Silva aprovecha este personaje de una manera nueva, ya que no contamos con una verdadera evolución del personaje), a la que el lector no asiste: el narrador le reserva la sorpresa de descubrir quién es el caballero misterioso que ha acudido en ayuda de Lisuarte en el capítulo que sigue a su aparición. Y en realidad sorprende la dificultad con la que Lisuarte llega al conocimiento de su verdadera identidad, ya que Gradafilea lleva puestas sus armas, de manera especular al disfraz del caballero que vistió los hábitos de la infanta en

²¹⁹ Calafia se muestra interesada en la obtención de la fama y participa en la guerra contra los cristianos, aunque no llega a vencer en combate a Amadís y se enamora de Esplandián; la amazona se convierte al cristianismo y deja las armas, y no siendo correspondida en el amor por este príncipe, Calafia se casará con Talanque.

el libro séptimo, como ella misma le recuerda: “Pues en mi ámbito cuando te libré de muerte me desconociste, no es mucho que en el tuyo me desconozcas” (AdG, II, XVIII, 286).

El lector sigue los mismos pasos de Lisuarte para llegar a descubrir la identidad del misterioso caballero: con una analepsis, el narrador cuenta el momento en que Gradafilea ha sido armada por Gricileria con las armas de su amado, mientras en el cap. XVI aparecía en el acto de contemplarlas y desmayarse por el dolor de saber a Lisuarte en peligro, y aún no se daban a conocer sus intenciones. Que una doncella y no un caballero haya defendido a Lisuarte causa maravilla y este mismo efecto probablemente se quería desatar en el lector o receptor, que descubre la identidad de la doncella junto al personaje, pero que, por otra parte, ya estaba acostumbrado a toparse con otras figuras de doncellas valientes en los libros de caballerías (las amazonas).

En el caso de Gradafilea se crean unas expectativas ya que el lector no sabe quién es el caballero que entra en la escena. Diferente es el punto de vista que se crea en las transformaciones de los protagonistas masculinos: las de Amadís de Grecia en Nereida, que como la de Agesilao y Arlanges en Daraida y Garaya y las transformaciones pastoriles ocurren primero ante los ojos del lector-oyente y este a partir de este conocimiento previo sigue el desarrollo de la acción con mirada omnisciente.

Gradafilea defiende a Lisuarte en otra ocasión: el caballero ha contraído matrimonio secreto²²⁰ con Onoloria; el príncipe Zair, que aspira a casarse con esta dama, desafía a Lisuarte. Gradafilea se disfraza de caballero y lo defiende en el combate, salvándole la vida por segunda vez. Luego renunciará a cualquier pretensión sobre el caballero manteniendo con él una relación platónica, asemejándose al personaje de Carmela en el *Esplandián*. La defensa de un amado

²²⁰ El matrimonio secreto o “de palabra”, que suele preceder la unión sexual, es tópico en los libros de caballerías, y aparece también en otros géneros como las novelas sentimentales, los libros de pastores y en el teatro. Se trata de un compromiso matrimonial secreto entre el caballero y la dama antes de la consumación del acto sexual; con el concilio de Trento se declararon inválidos los casamientos realizados sin la presencia de una autoridad eclesiástica. Véase el estudio clásico de Ruiz Conde (1948).

o amada es la constante por la que la doncella guerrera, ya sea doncella en el cuerpo o solo en la apariencia, actúa como caballero. Se trata de una transformación que, en parte, carece de verosimilitud: la doncella dispone de improviso de la misma destreza militar que un caballero (Gradafilea llega incluso a liderar en batalla a las Amazonas de Zahara).

La defensa del enamorado es por lo tanto la constante que motiva a la doncella a armarse con el vestido de mujer; estos personajes tienen en común la dependencia de un factor externo para la transformación –y su actuación en ese papel dura hasta cumplir el propósito–, sea el amor o la necesidad de tomar las armas por defensa. La subversión de un orden y de las funciones sociales quedan patentes, pues al lado de la función narrativa del disfraz se registran unos comentarios o actitudes de otros personajes que dan a entender que la adopción de las armas por una doncella es recurso extraordinario. Cuando Gricileria informa al Emperador de que el caballero que ha batallado por Lisuarte es una doncella, el hecho provoca maravilla: “de lo cual el Emperador y todos los de la corte se maravillaron.” Y a continuación se lee:

El emperador respondió a Zair que no podía hazer más de lo que ende estava hecho, mas qu’el caso era tal qu’él estava maravillado, que así lo devían estar todos aprovándolo por la mayor hazaña que visto oviessen.

(AdG, II, XX, 288)

Tradicionalmente el disfraz varonil de la mujer es visto como potenciador, en el sentido de que la doncella guerrera (por necesidad) adquiere valentía, y, como la mujer disfrazada de hombre²²¹, disfruta de una libertad de acción que es completamente insólita para su condición.

²²¹ Bravo-Villasante (1976: 33) en su estudio sobre el disfraz varonil distingue dos figuras representativas dentro de la variedad de tipos existentes en la literatura española: uno es el de la mujer enamorada, femenina, que trata de reunirse con un amado, tiene rivales femeninas y a veces se convierte en guerrera; otro es el de la heroica-guerrera, hombruna, que aborrece su sexo, usa continuamente el traje de hombre, no quiere oír hablar de amor y rehúye los hombres. Refiriéndose a los libros de caballerías, la estudiosa subrayaba que las doncellas andantes hubieron de contribuir a la formación de la mujer vestida de hombre, en la forma de doncellas que peregrinan en busca de su amante o de un compañero desleal, y doncellas guerreras que combaten para proteger a su

Como hemos destacado anteriormente (en el cap. II), el tópico de la mujer vestida de hombre aparece a menudo en el teatro y en la *novella* a mediados del siglo XVI y será muy empleado en el teatro del siglo XVII, generando un gran número de comedias²²². Sin olvidar la relación de esta recreación literaria con los espectáculos profanos, que quedan reflejados tempranamente en la ficción caballeresca, como ha observado Río Nogueras (1987: 26) a propósito del *Florindo* (1530) de Fernando Basurto, que hace mención de las mujeres en indumentos masculinos, lo que indica que “esa práctica era ya normal en los entretenimientos cortesanos de la Corona de Aragón, o bien que sus avatares personales en Italia le llevaron a conocer la existencia de actrices en papeles masculinos.”

Todo esto nos sirve solo para observar que la doncella guerrera es una figura cercana por asociación a la de la mujer vestida de hombre; esta, tanto en la ficción cuanto en la cotidianidad, se disfraza por las más diversas razones, para seguir a un familiar o al amado, por motivos económicos, románticos, patrióticos²²³. Frecuentemente este disfraz da lugar a situaciones equívocas en la que una mujer se enamora de la mujer vestida de hombre; la situación no era ajena en los textos franceses medievales, como el de *Silence* ya mencionado en esta tesis; posteriormente, este rasgo se dará en muchas piezas del teatro español, en las que es el mismo disfraz el que fabrica el enredo.

El hábito de caballero, además de ocultar, otorga a estas doncellas la movilidad de la que hasta entonces han carecido, un mayor protagonismo, y la

compañero. De hecho, las dos tipologías de doncella andante y de mujer que viste de hombre solo difieren en el uso del traje varonil. Véase también Ashcon (1960) y McKendrick (1974).

²²² Recordamos que fue un recurso adoptado por Lope de Vega en su teatro y que en su *Arte Nuevo* incluso lo recomendaba, ya que solía agradar al público. Observa González (2002), a propósito de estas comedias, que alrededor del tópico de la mujer varonil giran otras variantes: el de la auténtica mujer vestida de hombre, el de la mujer que desempeña oficios o virtudes consideradas masculinos; el de las enamoradas que se ven empeñadas en guerrerar; las que usan la indumentaria para seguir al enamorado.

²²³ Los motivos románticos están claros; los económicos se refieren al uso del disfraz para escapar de una situación de pobreza; los patrióticos, al disfraz utilizado en tiempos de guerra o crisis. Sobre la tradición del disfraz varonil en la Europa moderna a través del enfoque de la historia social véase Dekker y van de Pol (1989; 1997).

apertura narrativa a un espacio que le sería normalmente vedado en la literatura caballeresca (Marín Pina, 2011: 261). Podemos solo imaginar la reacción que hubo de provocar en el público femenino lector u oyente que podía identificarse con estas figuras, proyectándose momentáneamente en un mundo ficcional que permite a las mujeres extraordinarias posibilidades de actuación. De otra manera, los personajes femeninos en los libros de caballerías se quedan bastante en segundo plano; tanto la presencia de mujeres con papel activo en la narración cuanto la presencia de personajes masculinos vestidos de mujer que toman las armas otorgan a la figura femenina un espacio más destacado respecto a el que suele concedérsele en las obras del género, y un papel equivalente al del protagonista masculino.

No encontramos el motivo de la mujer vestida de hombre en nuestro autor, mientras que en obras tempranas, muy cercanas a la publicación del *Lisuarte de Grecia*, como el *Floriseo* (1516) y el *Arderique* (1517), el disfraz es empleado por algunos personajes femeninos para andar con más seguridad por el camino y seguir al marido (Primacia en el *Floriseo*) y para acompañar como paje al caballero del que la mujer se ha enamorado (Blancaflor en el *Arderique*); estos casos constituyen los antecedentes de la evolución posterior de los personajes femeninos en los libros de caballerías²²⁴.

Al lado de la tipología de doncella guerrera, la amazona Zahara del Cáucaso encarna en el mismo libro la otra variante de la *virgo bellatrix*, que se comporta como caballero y como tal quiere ser tenida, mientras el disfraz de Gradafilea tiene carácter ocasional y es vinculado al amor, no a la voluntad de alcanzar la fama por medio de las armas. Dos variantes que, sin embargo, tienden a contaminarse, mientras el mito de la amazona se aleja de su tratamiento inicial para humanizarse:

²²⁴ Como observa Trujillo (2007: 291): “Los personajes femeninos entre los años ’20 y ’30 experimentan una marcada evolución y de forma paulatina van invadiendo el espacio reservado durante siglos a los hombres [...]. El primer paso destacable en cuanto a los personajes femeninos es el uso del disfraz”. El recurso atrajo las críticas de los humanistas, entre los cuales Luis Vives (véase Trujillo, 2007: 295), y encontramos reacciones a la presencia de la mujer disfrazada también en los propios libros de caballerías, como el *Florindo* (1530) de Fernando Basurto: “De sus vestidos trocados / van mugeres como infantes / con las caras rutilantes / en figura de soldados / con sus picas muy pujantes, / en las manos llevan guantes, / en las cintas sus espadas, / sus rodela embrogadas / y algunas con sus portantes / por ir más disimuladas.” Citamos por el mismo estudio (293).

como ha señalado Marín Pina (1989a: 84-85), surge un nuevo modelo de “amazona cortesana” que no es invulnerable al amor, una amazona enamorada, que reúne los atributos de *sapientia*, *fortitudo* y *pulchritudo*. La amazona muestra tener una habilidad guerrera que es similar a la del caballero, además en Montalvo es un personaje que adquiere siempre más protagonismo en el relato, más que el que pudiera haber tenido cualquier personaje femenino hasta entonces.

Zahara del Cáucaso, que responde al prototipo de la amazona enamorada por amar a Amadís de Grecia, y conjuga tanto los valores de la caballería cuanto los cortesanos, suele ser tenida por caballero cuando es armada. Observamos que ya con este personaje Silva comienza a introducir un juego de identidades y de sexo que será mucho más marcado en la figura de Alastraxarea, hija de Zahara, y en el hijo de esta, Agesilao, con su disfraz de Daraida.

Zahara y Amadís de Grecia se equivocan sobre las respectivas identidades de sexo en un episodio en el *Amadís de Grecia*. La reina Zahara ha recibido la noticia de la falsa muerte del caballero a manos de Nereida; ignorando que se trata de la misma persona, parte para buscar venganza contra esta. A su vez, Nereida, que ha dejado a Niquea para ir a combatir para Axiana en la lucha contra Abra, está volviendo para la tierra de su amada.

Aquí el lector sabe que Zahara es una amazona, y ya está informado de que va a producirse un encuentro seguido por el reconocimiento por el epígrafe “Como andando su camino por la mar Nereida con gran tempestad se perdió y encontró con el armada que traía la reina Zahara para vengar su muerte, y, estando en punto de ser perder, se conocieron” (CXII). Sin embargo, el texto se refiere a un “caballero de tan gran cuerpo que parecía un jayán” (CXII, 509), aludiendo a la amazona que después de aprender que Nereida viaja en la nave del Soldán de Niquea, la ataca. El narrador por lo tanto retrasa la información, evitando revelar desde el comienzo que el caballero es en realidad una amazona.

El equívoco termina con un reconocimiento mutuo entre dos personajes cuya apariencia, modificada por el uso de yelmos y armaduras, encubre su identidad. Zahara lleva el yelmo, y solo cuando este se rompe en el combate es posible para el caballero reconocerla, y el narrador, que ha retardado la revelación del nombre del caballero, utilizando una estrategia que en los libros de caballerías crea suspenso

alrededor del personaje que usa una estrategia de ocultación, descubre su identidad al lector: “Y conóciolo [al caballero], que sabed que era la muy hermosa y excelente reina Zahara del Cáucaso” (CXII, 510). La amazona reconoce el rostro del caballero, entendiendo así que iba disfrazado de mujer. La novedad en esta escena consiste en el doble error acerca de la identidad y también del sexo del otro, que se resuelve con una anagnórisis mutua y simétrica.

La presencia de personajes femeninos con rol activo va a ser siempre más preeminente en en la ficción de Silva. El caballero se va a encontrar en espacios femeninos en los que, momentáneamente, se quedan latentes sus atributos caballerescos, mientras unas figuras femeninas a su alrededor destacan por su destreza con las armas. La inversión llevada a cabo en los personajes ahora se refleja en todo el espacio de la ficción, que se configura como femenino. Nos referimos en particular a la corte de Archisidea en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*: la emperatriz está rodeada de caballeros que han dejado las armas para vestir el hábito de pastor, mientras su defensa está a cargo de doncellas guerreras como Sarpentarea. Esta doncella, enamorada de Archileo, lo defiende del ataque de otro pastor, Sinestar, en realidad príncipe de Aquileya, que siente envidia por los favores que Archisidea hace a Archileo. Sinestar intenta degollar a Archileo con un cuchillo mientras este duerme, cuando llega Sarpentarea: “la cual conociendo la traycion que Sinestar yva a hazer, en un punto pone una flecha en su arco... le da enderechó en en corazón” (FdN, IV, I, XVI, fol. 20r). Como Gradafilea en el *Lisuarte de Grecia*, esta doncella guerrera se encarga de la defensa de su amado.

En esta ambientación bucólica, los caballeros-pastores se dedican a cantar y tañer mientras las doncellas guerreras destacan por su iniciativa y virilidad. Mientras Archisidea dispone de un ejército de mujeres valerosas, los príncipes disfrazados han dejado a un lado la existencia caballerescas –pero mantienen esta identidad bajo la apariencia de pastor, como el vestido de mujer, según hemos señalado. La inversión de Feliciano de Silva ha llegado a su culmen, lo femenino es rasgo definitorio de un espacio en el que el caballero puede entrar solo bajo ciertas condiciones, y la aceptación de unas normas en una corte en las que son las mujeres las que portan armas, mientras los caballeros se dedican a la poesía, y han dejado la espada, atributo principal que caracteriza su identidad, para empuñar el

instrumento musical.

Hemos anticipado que la doncella guerrera que juega un papel más destacado en los relatos de Silva es Alastraxarea. Más que ajustarse a uno de los dos patrones, doncella guerrera y amazona, el personaje de Alastraxarea encarna una mezcla de rasgos definitorios, como subraya Manzanilla (2017: 232) en su estudio sobre el personaje²²⁵, ya que no es una doncella guerrera prototípica: “su aparición como mujer guerrera no es fugaz, ni pasajera, y no utiliza el disfraz de caballero, ella es un caballero”; y no es del todo una amazona, aunque es hija de Zahara del Cáucaso, que es una reina amazona, y la formación en las armas forma parte de su educación desde la infancia.

La aparición de este tipo de personaje no es una novedad en Silva; como hemos visto, al par que los caballeros, Gradafilea había tomado las armas en el *Amadís de Grecia*, pero difiere de esta por no tener el amor como motivación para sus hazañas. Se puede considerar antecedente y modelo de esta doncella guerrera a la Bradamante de Ariosto, que, ocupada en la búsqueda de Ruggiero, pasando por caballero, acaba por hacer enamorar a otra mujer, Fiordispina²²⁶.

Alastraxarea destaca tanto por su habilidad con las armas como por la belleza, que llaga el corazón de Falanges d’Astra y crea confusiones debido al parecido con su hermanastro Florisel; estos dos atributos crean un juego en la narración ya que “su destreza en las armas y su belleza cautiva a todos los caballeros y despiertan equívocos amores en las damas, que la toman como un hermoso y valiente caballero” (Marín Pina, 1989a: 83). Aunque contrariamente a cuanto ocurre con el personaje de Bradamante en el Orlando Furioso, no hay realmente una intriga que se centre en los enamoramientos de mujeres hacia ella: Arlanda no se enamora de Alastraxarea, sino que simplemente la cree Florisel.

²²⁵ Manzanilla (2017) analiza: la construcción de este personaje, a partir de la formación caballerescas que recibe en la primera etapa de su vida; la caracterización por vestimenta y armas, que son una prolongación de la identidad del caballero y por lo tanto cumplen el mismo papel para la guerrera, haciéndola partícipe del mundo bélico; la caracterización por acciones y discurso, que son iguales que los de los caballeros, con los cuales comparte los ideales de la caballería.

²²⁶ Sobre la dualidad de Bradamante véase, entre otros, Finucci (1992) y Shemek (1998: 109-116).

Silva muestra una clara predilección por este personaje, y en determinados momentos destaca la valentía y las dotes guerreras de la infanta. Alastraxarea es movida por el mismo deseo de alcanzar la fama de los protagonistas masculinos, razón por la cual sugiere al hermano-gemelo Anaxartes que vayan por diferentes caminos, de modo que ambos puedan alcanzar los méritos individuales: “Mi buen señor, bien será que aquí nos dividamos para que, si alguna cosa de affrenta a mí me viniere y d’ella gloria me fuere otorgada, más a vós que a mí no sea atribuida” (FdN, I, III, 21). En las primeras aventuras en las tierras de Persia, Anaxartes se apoya en las decisiones de la hermana-gemela, como en la llegada a la cueva (cap. II): “Amada hermana, ¿qué os parece que debemos hazer pues tan extraña cosa aquí vemos y tan poco recaudo para saber la causa y la razón d’ella?” (FdN, I, I, 17), y pide otra vez consejo a la hermana en la puerta del castillo: “Hermana, ¿qué consejo tomaremos, pues la vista no nos da lugar y el oír nos apercibe a lo que no sabemos qué será?” (FdN, I, II, 19).

Es Alastraxarea quien tiene más iniciativa y toma decisiones sobre cómo conducir la aventura. Además, su intervención en las peleas del hermano es decisiva y le salva la vida en dos ocasiones: en el Castillo de las Rocas en la parte primera (cap. XXVII) y acude en su ayuda en los Dorados Palacios en la segunda (cap. XI). Silva tiene mucho interés en resaltar las cualidades de la infanta, prestando mucha menos atención a su contraparte masculina, Anaxartes, ya que la infanta tiene mucho protagonismo especialmente en las primeras dos partes del *Florisel de Niquea*, y es una figura fundamental en las aventuras bélicas, mágicas, y en otros contextos de los cuales sale siempre vencedora, rasgo por el que es asimilable a su hermanastro-gemelo Florisel de Niquea.

Alastraxarea tiene la misma capacidad que un caballero para hacer enamorar a miembros de su mismo sexo, poder que herederá su hijo Agesilao, que como hemos visto es puesto en el centro de intrigas de rasgos similares, tanto que hemos decidido considerar estas tramas como variantes que derivan de una misma predilección de Silva por esta diversión inversora.

En la aventura del Castillo de las Rocas ella y su hermano vencen a dos gigantes y liberan a Persilea y Barraja, hijas del Sultán de Persia. Las dos mujeres piensan casarse con los dos caballeros: “Quando las infantas su hermosura vieron,

especialmente la de la infanta Alastraxarea, pensando ser cavallero, aviendo visto sus obras, demasidamente de su vista quedaron vencidas” (FdN, I, IV, 27). Silva no explora ulteriormente la confusión de sexo, pero deja implícito que la belleza de Alastraxarea, como la de Bradamante, podría tener consecuencias peligrosas, conduciendo a un amor imposible. En este libro Silva aún no ha explorado estas posibilidades, pero se prepara para hacerlo en la siguiente entrega, dando amplia cabida en el texto a la relación entre mujeres de Diana y Daraida, y a los equívocos basados en enamoramientos de terceros personajes, que hemos mencionado.

En el cap. XXI de la *Primera Parte del Florisel de Niquea*, esta doncella guerrera presta ayuda a otra mujer. Silvia, que viajaba con el Cavallero de la Pastora (Florisel) y Darinel rumbo a Costantinopla, se ve implicada en un naufragio, pierde a sus compañeros, y, después de una serie de peripecias, llega a la Fuente de los Amores de Anastarax. Amargada por sus desventuras, la pastora piensa matarse con la espada de Florisel. La aparición de un caballero (Alastraxarea) impide el suicidio. Vemos que al lado de la función asignada a la doncella guerrera que viste la armadura convirtiéndose en defensor o escudero de un caballero (Gradafilea), la otra posibilidad es que la doncella guerrera, asumiendo el rol masculino, se encargue de proteger a otra mujer.

La doncella-caballero puede, por lo tanto: proteger a su mismo sexo, asumiendo un papel masculino; acompañar y defender a un hombre (del cual suele estar enamorada, pero hay una renuncia a la relación amorosa). Aún más interesante que el emparejamiento con un hombre, es el que tiene lugar con una mujer: aquí tenemos a dos personajes del mismo sexo, dos mujeres (Alastraxarea y Silvia), que interpretan dos roles de género (femenino/masculino) diferentes, y que se relacionan con el mismo código caballeresco que rige la interacción entre caballero y dama.

Mientras la armadura caracteriza a la doncella guerrera como a un caballero en el ámbito bélico²²⁷, queremos observar dos ocasiones en las que la infanta

²²⁷ Dice Manzanilla (2017: 238). “La vestimenta de la infanta marca en gran medida la ambigüedad genérica que la caracteriza, su participación en dos mundos: el cortesano y el bélico. La belleza de Alastraxarea esta ligada a ambos aspectos, doncella y caballero, sin embargo, su lado

cambia su vestimenta por el vestido de mujer. Alastraxarea se viste de mujer para pasar la noche en el monasterio con la princesa Helena y su prima Timbria sin perjudicar su honra:

Y por ir con las infantas en más honesto hábito, una ropa de las que sus doncellas traían se vistió, que de terciopelo azul sembrada se mayos de oro era, soltando sus hermosos cabellos con una guirnalda sobre ellos de mucha pedrería.

(FdN, I, XLIII, 158)

Por primera vez la doncella guerrera se viste de mujer, conformando el aspecto exterior con su ser; los personajes de Silva son polivalentes y este es un ejemplo que demuestra que el cambio de vestido tiene varias utilidades en la narración. En este caso, el cambio tiene una utilidad vinculada con la reputación, además, Helena acaba de confundir a Alastraxarea con Florisel. Alinear la apariencia con el sexo implica borrar esta indistinción, y acentuar una diferencia que, de otra manera, no es percibida por esta dama.

La apariencia de la doncella guerrera se conforma a su sexo en una segunda ocasión para tener acceso al Castillo del Lago de las Cuatro Calzadas con el propósito de liberar a Arlanda, Amadís de Gaula, Florisel y Falanges: “yo he pensado sobre mis armas vestirme a mi propio hábito y tomar el escudo al cuello y el yelmo en mis manos” (FdN, II, LVIII, 495). Alastraxarea viste los hábitos de su doncella:

Saca una ropa de un lío que la doncella traía, de terciopelo verde bordada de bastones de oro, cerrada de botones por delante, de suerte que presto se podía desabotonar y slir d’ella, y vístela sobre sus armas, e toma el escudo y el yelmo, y la espada da a la doncella que encubiertamente, debaxo un largo manto, la llevasse e, si menester fuesse, cabo ella contino se hablasse para se la tomar.

(FdN, II, LVIII, 495)

“masculino”, guerrero, esta siempre ligado a su vestimenta caballeresca; sus acciones bélicas se dan precisamente durante estos momentos.”

Alastraxarea engaña y hace enamorar al guardián de la calzada y logra entrar; en este punto descubre su engaño y consigue matar al duque Madasanil. El éxito de su aventura depende de esta transformación que no consiste en encubrir el sexo, sino solo un aspecto de su identidad que es el de ser una doncella guerrera. Alastraxarea finge que el yelmo tiene una virtud: “Y es que, teniéndolo puesto, cualquiera persona se muda de lo que primero parece, y para que veáis el experiencia yo lo quiero poner” (FdN, II, LVIII, 496).

A continuación, Alastraxarea se despoja de sus ropas femeninas ante el duque, enseñando las armas, verdadero símbolo de su identidad caballeresca: “Y como esto dixo, enlázalo en la cabeça y puestas las manos en las abotonaduras de la saya queda, abriéndola, armado de todas sus armas y sale de la ropa, y el duque algún sobresalto recibió.” Alastraxarea vuelve a ser una doncella guerrera cuando su doncella le devuelve la espada: “la donzella le pone la espada en la mano”; con ella podrá llevar a cabo la aventura.

Alastraxarea actúa en todo momento como un caballero a todos los efectos; el de Alastraxarea de hecho no es un disfraz, no viste de caballero con otros propósitos (para escapar de un peligro, para la conquista amorosa). La mujer-caballero, simplemente, viste la armadura y el yelmo y se vuelve indistinguible del hombre. Además, el descubrimiento de su naturaleza femenina cubierta por las armas masculinas resulta siempre un dato perturbador para esos caballeros que se quedan vencidos por su superioridad en el combate. Sus hazañas se comparan con las de los más importantes héroes del linaje, por esto se puede decir que la función como caballero prevalece sobre la de doncella²²⁸.

El personaje puede cambiar su apariencia según la necesidad, siendo consciente de que en ella coexisten ambos aspectos de doncella y caballero, el cortesano y el bélico. Se trata de un personaje dual, una innovación de Silva que resultaba atractiva por el público²²⁹.

²²⁸ Las acciones y las palabras de la doncella la convierten en un par del caballero, su manera de actuar se ajusta a la de un protagonista masculino, aunque al final celebrará su matrimonio con Falanges d'Astra. En la *Segunda Parte del Florisel de Niquea*, los dos serán compañeros en varias aventuras.

²²⁹ Ya que “su función era crear un nuevo efecto en el lector” (Manzanilla, 2017: 248).

Silva se dio cuenta de este atractivo y de que este tipo de personaje funcionaba en la narración para crear unas situaciones novedosas; de aquí que el motivo del vestido de mujer entre en la trama caballeresca (que a su vez se convierte en una mujer que toma las armas). Se nota un mismo gusto de Silva por personajes duales, aunque los episodios presentados tienen un carácter más lúdico en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*, como hemos destacado, ya que el vestido de mujer –un motivo bastante poco usado hasta la fecha– abre el camino a equívocos humorísticos y tensiones dramáticas, en función de los cuales la figura dual del caballero adquiere un interesante papel en la narración, rompe las convenciones del personaje, y ciertamente no es mera repetición de un prototipo heredado.

3.4.3. La doble ambigüedad de los gemelos

En la *Primera Parte del Florisel de Niquea*, Silva juega con la simetría creada por simultánea presencia de dos semejantes, Florisel y Alastraxarea, que protagonizan dos episodios de estructura idéntica. En el primero, Arlanda aprisiona a Florisel, que tiene dos razones para temer el cautiverio en Tracia: ante todo, Arlanda, que en el pasado lo sedujo con el engaño, sigue enamorada de él; en segundo lugar, el padre de Florisel, Amadís de Grecia, mató al hermano de Arlanda, el príncipe Balarte, razón por la cual la princesa busca venganza.

Para salvarse, el caballero, ya informado del parecido con su hermanastra, tanto que podemos hablar de hermanastros-gemelos²³⁰, finge ser Alastraxarea. Lo

²³⁰ El término puede parecer impropio, ya que los verdaderos gemelos son Alastraxarea y Anaxartes; en muchos estudios sobre el tema (Mencacci, 1996: 96 y siguientes) se indica que, en estos casos, se trata de dos copias imperfectas, etiquetadas como “falsos gemelos”, mientras los “verdaderos gemelos” son auténticos dobles solo si son idénticos también el en sexo. Sin embargo, en la literatura, la noción de “gemelos” no define solo a los gemelos que han compartido la vida en el vientre materno, sino también a los hermanos que, no compartiendo la experiencia de la natalidad, resultan gemelos perfectos, como subraya Gherardi (2007: 117). La estudiosa analiza un caso análogo de semejanza entre hermanastros de sexo distinto en las *Novelas exemplares y prodigiosas* de Juan de Piña (1624), en el Leonor y Tristán “condividono un solo genitore, il padre, ma, nonostante la loro nascita sia distanziata nel tempo, questo elemento è ritenuto sufficiente a

que queremos subrayar es que aquí por primera vez Florisel aparece vestido de mujer, ya que la princesa de Tracia lo hace vestir con la ropa femenina: “los cavalleros le dieron una ropa de seda de muchas que en el castillo avía, que de la dueña eran, con un tocado hecho sobre una red de oro, con que quedaron espantados de ver su hermosura y apostura” (FdN, I, XLI, 147)²³¹.

En un segundo momento llega la verdadera Alastraxarea, y es aprisionada siendo tenida por Florisel. Los dos personajes se encuentran encerrados –sin poder encontrarse–, en un un espacio, la Casa del Placer, y su apariencia exterior resulta invertida. El caballero vestido de mujer y una doncella con la armadura forman un quiasmo, un arquetipo andrógino en la narración, en el que ambos repiten la suspensión sobre la definición del sexo²³².

En realidad, Alastraxarea no aparece nunca disfrazada, como hemos ya subrayado; ella lleva la armadura y por esto pasa por su hermanastro. En cambio, Florisel de Niquea viste de mujer tanto en el episodio de Arlanda como en el segundo, el de Falanges. En el primero Arlanda le ofrece nuevos vestidos para alinear su apariencia al sexo, mientras en el segundo episodio es Florisel mismo quien decide vestirse de mujer²³³ para pasar por la hermana, sabiendo que Alastraxarea ya se hace pasar por él ante Falanges. Los dos esquemas resultan invertidos.

Lo que nos interesa subrayar aquí, ya que volveremos sobre estos personajes en otro momento, es que Silva anticipa aquí el juego de poner a un personaje “travestido” ante otro causando equívocos y humor. Arlanda, engañada por las

giustificare sul piano biologico la totale identità del loro aspetto.” De la misma estudiosa, véase (2008).

²³¹ En este caso la transformación por medio del hábito es secundaria porque el intercambio de identidad con otra persona (de otro sexo) es ya posible por la semejanza.

²³² Arlanda se mueve entre estos dos espacios. Duplicación y separación de espacios que impide que los dos hermanos se vean. Es un espacio, en suma, tematizado por la vista: por un lado, la imposibilidad de verse de los gemelos; por otro está Arlanda y su cautela en acercarse y mirar al objeto del deseo (el falso Florisel), a cuyo espacio no se atreve a acceder.

²³³ Como en el episodio precedente, el lector asiste a la llegada del verdadero Florisel y al cambio de vestido, además en este caso se da una larga descripción de la vestimenta femenina (FdN, I, LVIII, 215).

apariencias, trata a Florisel como a una mujer, teniendo conversaciones con ella acerca de sus sentimientos por el caballero. En cambio, canta fuera de la puerta del falso Florisel por las noches, sin atreverse a encontrarlo en persona. En ambos episodios lo absurdo percibido en la situación, y la facilidad con la que la persona tercera queda engañada, provocan la misma reacción en ambos personajes: la risa. Alastraxarea se ríe del beso de la princesa Arlanda, porque nota el insensato placer que le causa el engaño, como Nereida se reía del Soldan de Niquea en el *Amadís de Grecia*; y Florisel se ríe cuando la princesa siente crecer el amor por Alastraxarea, tanto que piensa perdonarle y darle la libertad.

En el segundo episodio, Falanges d'Astra ofrece sacrificios animales a una estatua situada en una capilla que representa a la amada, que la sustituye en su ausencia. Creyendo que Florisel es Alastraxarea, lo trata como si fuera su enamorada:

Florisel fue puesto en el altar del trono y el príncipe ante él de inojos, como solía ante su imagen. Con sus exclamaciones se hicieron sacrificios, de que muy maravillado don Florisel estaba y no podía sufrir de no se reír, mas forçava su voluntad mostrando gran magestad, de que la infanta no poca gloria rescibía y gozo.

(FdN, I, LVI, 219)

Vuelven aquí unos elementos que ya eran propios de los episodios en la *Segunda Parte del Amadís de Grecia*, y al mismo tiempo se anticipan situaciones en las que Silva insistirá en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* cuando Agesilao/Daraida aparece vestido de mujer ante Diana. La risa de Florisel subraya lo inusual de la situación presentada, en la que el personaje que no se encuentra en su papel habitual, el juego de apariencias, la ficción, que lo que se lee/oye algo que no pasaría si los personajes mostraran realmente quienes son; y también establece la complicidad con el lector que sabe que está asistiendo a una inversión y asume el punto de vista de los protagonistas.

Todos estos equívocos constituyen un momento de descanso de las hazañas caballerescas propiamente dichas. Los personajes rompen con los esquemas habituales, y con su biografía tradicional, y actúan de una manera nueva dentro del relato. El disfraz y el juego con la inversión de los sexos se revela así un recurso

del que se sirve Silva para aportar novedad en la “continuidad” –de tópicos y motivos ya conocidos– ofrecida a sus lectores a través de la temática caballeresca.

Alastraxarea y Florisel, como en el libro noveno Amadís de Grecia y en la siguiente entrega Agesilao, tienen una apariencia andrógina que les permite fluir de una identidad masculina a una femenina y viceversa. Silva borra la diferencia entre los sexos y juega con la apariencia exterior reforzada por el hábito, que subraya la inversión y es un medio ulterior para crear el efecto de ambigüedad. En el caso de los gemelos el juego se duplica: dos son los protagonistas disfrazados en la escena y cada uno de ellos, asumiendo la identidad del otro, asume también del otro la doble naturaleza (la androginia) y su misma capacidad para crear ambigüedad. Vale decir que hay niveles: el cambio de hábitos se suma a la posibilidad de asumir la posición del otro, que a su vez es un personaje que viste en “hábitos” contrarios (en el caso de Alastraxarea, se trata de las armas).

3.4.4. La ocultación del rostro por medio de yelmos y antifaces

Al lado de la función de la vestimenta que cubre el cuerpo y altera la apariencia, Feliciano de Silva juega con todos los elementos que son capaces de ocultar la identidad, como yelmos y antifaces. Estos elementos cubren el rostro, un signo fundamental para la identificación. El yelmo es un medio que permite al caballero ocultarse para iniciar una aventura, participar en una justa sin darse a conocer, o presentarse ante la corte frente a personajes con los que se relaciona, pero como si fuera otro. Sirve también para la revelación de identidad en un momento concreto de la acción. Quitándose el yelmo, el caballero hace enamorar al instante a damas y doncellas por su belleza; el arnés está vinculado al tópico de la belleza y la capacidad de esta para suscitar incontrables pasiones en quien la contempla. Las doncellas que toman las armas se sirven del yelmo para cubrir sus facciones, y provocan maravilla por sus hazañas en el momento en que se revelan.

En las narraciones de Silva este juego se hace particularmente ambiguo ya que en presencia de semejantes un mismo signo, el rostro, se refiere a dos individuos distintos, que es de donde procede el equívoco. Para los semejantes el

rostro juega un papel importante, y habrá diferentes resultados según esté cubierto o descubierto. Los gemelos que andan sin yelmo desatan confusiones en los demás personajes; quitarse el arnés cumple una función estratégica cuando un gemelo quiere hacerse pasar por otro (de sexo distinto), engañando a quien lo ve. El yelmo se convierte en un elemento clave que permite jugar con los sexos, mucho más allá de la simple función de ocultación.

También el antifaz, que es prenda exclusivamente femenina, se relaciona con el motivo de la belleza. Recordamos que en el capítulo XLII del Libro I de *Amadís de Gaula*, este está llevando a Briolanja a la ciudad de Sobradisa, donde un gran gentío espera su venida. Briolanja lleva el rostro cubierto por un antifaz, que Amadís le quita ante los presentes, dejándolos impresionados por la belleza de la dama:

Y como Amadís llegó con ella a la priessa de la gente, quítrole los antifazes porque todos el su fermoso rostro viesén; y cuando assí la vieron, cayendo las lágrimas de sus ojos y volviendo el rostro contra ellos, con mucho amor en sus coraçones la benedezían, rogando a Dios que su desheredamiento más adelante no passasse.

Es este, según dice Mérida (2013: 104), el primer antifaz de la literatura española. La prenda tiene un valor de ocultamiento además de una función de afirmación del héroe en cuanto defensor de la mujer y de los débiles. La misma prenda aparece también en el rostro de Oriana en el cap. LVI en el episodio de Macandón que hemos mencionado. Lo que interesa aquí es que esta “prenda de ocultación” aparece vinculada al tópico de la belleza femenina extraordinaria, hasta tal punto que cuando el rostro es revelado no puede sino suscitar un amor inmediato en quien lo ve. Los antifaces, como dice Marín Pina (2001: 281), “preservan ante todo la identidad de las mujeres, confiriéndoles un halo de misterio que despierta la curiosidad de los personajes con los que se cruzan y un afán por desvelar su belleza”.

En la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* esta prenda forma parte del disfraz de Agesilao y Arlanges, que, después de haber adoptado la apariencia de doncellas sármatas, deciden cubrirse los rostros con antifaces: “Ora, ¡sus! —dixo él—, bien será que con antifazes y reboços nos encubramos, no nos veamos en algo con que

se descubra el ardid” (FdN, III, XIII, 41). El antifaz, como el yelmo, favorece el desconocimiento o incógnito, cubriendo el rostro y quitando la identidad de quien lo lleva. En este caso sirve como ulterior cautela para ocultar la identidad y el sexo²³⁴, pero sobre todo para poner en escena un juego humorístico centrado en la alternancia de ocultación/revelación del rostro.

Los caballeros con sus nuevas identidades de Daraida y Garaya juegan a encubrir y revelar el rostro ante los caballeros y doncellas que encuentran de camino a la torre de Diana, provocando por su belleza unas reacciones repetidas que cumplen la función de dar verosimilitud a la nueva identidad femenina. A través de estos encuentros, Silva crea una parodia de la belleza desconcertante de estos personajes idealizados, y del poder para llagar corazones de la belleza que ya no es ni femenina ni masculina, sino andrógina: “La presentación del un héroe afeminado viene a ser una burla a los héroes amadisianos, tan hermosos que parecían mujeres” (Bueno Serrano y Laspuertas Servisé, 2004: xxxvi).

La belleza tiene el mismo efecto sobre las doncellas, quienes al ver los rostros de los caballeros están obligadas a considerar la belleza femenina con una inversión, es decir, bajo el punto de vista de un observador masculino. El gesto de quitar el antifaz va acompañado puntualmente por la admiración de la belleza, pero este gesto da lugar a un segundo engaño: el del rostro sin barba de los jóvenes caballeros, que no permite la atribución correcta del sexo, más bien origina un nuevo equívoco. Este doble equívoco debido al antifaz y el rostro queda más claro con el ejemplo que sigue. Daraida y Garaya intentan aderezar el tuerco que un caballero cobarde está haciendo a una donzella. El caballero responde solicitando ver los rostros de los dos caballeros, ya que duda de su sexo:

²³⁴ La misma prenda aparece en el rostro del Caballero Metabólico en el *Cirongilio de Tracia* (III, XIII, 296). Después de haber burlado a unos caballeros vestido de doncella, el florestero cuenta a los caballeros quién es el Caballero Metabólico: “Por mi fe, señores, que no sé yo quién aya hecho tan gran traición, y según paresce essa donzella sabía bien la tierra; y que me maten si no era el Metabólico cavallero, que tiene cerca de aquí un castillo y se sale por las carreras, unas vegadas en ábito de cavallero, otras de escudero y otras de donzella, haciendo mil burlas a los cavalleros andantes, y luego se acoge a su castillo. *E si quando la donzella aquí llegó no traxera antifaces, bien le oviera yo conocido.*” El subrayado es mío. La misma prenda aparece también en la metamorfosis de Florambel.

—Pues, por cierto, cavallero, que si vós a mí me rogáades algo, que lo hiziera yo.
—*Pues alçad esse antifaz, que traéis sobre el rostro* —dixo él—, para que vea quién me ruega, *que por el vestido ni sé si sois hombre o muger*.

Ella se rió e dixo:

—Por cierto, pues que vós no dezís mal, que yo lo haría en dexaros de hazer esse plazer para que hagáis vós después lo que yo os rogaré.

E diziendo esto alçó el antifaz. E como el cavallero la vio con tanta hermosura dixo:

—Por cierto, donzella, si me tomáades de otra intención de la que tengo, yo holgara de tomar vuestro amor, porque me parecéis en extremo hermosa.

(FdN, III, XVII, 47)

La prenda, como el vestido en su “grado cero”, garantiza el incógnito de la persona²³⁵ y borra las distinciones sexuales. El caballero que ve a las doncellas sármatas parece consciente del posible engaño de las apariencias en las que el hábito, ocultando la realidad del cuerpo, permite cualquier juego de identidad. En este caso la solicitud no deriva de la curiosidad por la belleza que se oculta detrás de un velo, cuanto de la percepción de una realidad incierta, que puede ser alterada, y en la que unos personajes pueden moverse engañando a otros y haciéndose pasar por lo que no son, sembrando dudas sobre lo real.

Lo que interesa es el segundo nivel en el que se produce el equívoco: como hemos dicho el rostro ya no dice quién es la persona o cuál es su sexo; el caballero cobarde queda prendado de la hermosura de Daraida, cuya verdadera intención es burlarse del caballero sin honor.

Silva está presentando un mundo que se rige sobre leyes inciertas, en el que, como en un teatro, los personajes son libres de actuar con otros papeles; este juego se apoya en el gesto de ocultar/revelar el rostro por medio de una prenda, un signo

²³⁵ Se puede adaptar al antifaz lo que Pucci (1991: 119) explica sobre los dos grados de la máscara: “Esiste come è noto un grado zero della maschera, quello dell’incognito, che si ha quando la maschera nasconde fisicamente il volto, sottraendo l’identità a chi la porta. C’è poi il livello della sostituzione, nel quale la maschera dà una diversa identità a chi la porta.” Y luego hay el enmascaramiento propio del actor de teatro, cuyo rostro tiene valor de signo. El rostro es uno, pero las posibilidades para interpretar a cualquier personaje son múltiples.

que no mantiene ningún tipo de relación con el sujeto que lo lleva y que no aporta información acerca de su identidad, contribuyendo a crear ambigüedad; por otra parte, ni siquiera el rostro puede revelar la verdad, ya que los rasgos andróginos de los personajes crean confusión en quien los mira. Es decir que el reconocimiento está en todo caso dificultado por una serie de obstáculos²³⁶: el velo por una parte, la ambivalencia de la apariencia física por la otra.

El juego de ocultación/revelación origina un tono humorístico que marca esta primera salida de los caballeros apoyándose en el binomio belleza/fealdad. Los caballeros vestidos de mujer coquetean y se burlan de quien los mira, encendiéndose de curiosidad ante la identidad encubierta²³⁷. Así, ante el recelo de Garaya para mostrar su rostro, el caballero se burla de ella atribuyendo su cautela a su falta de atractivo: “Por mi fe —dixo el cavallero—, pienso yo que para vuestro desamor lo mostraríades, porque creo que más por fea que por hermosa no lo queréis mostrar (FdN, III, XV, 43). Al mismo tiempo, este juego retarda mucho los posibles efectos provocados por la vista del rostro.

Se trata claramente de una parodia del tópico de la belleza extraordinaria de los protagonistas de la ficción caballeresca, que suelen ser presentados con una elevada dosis de idealización. Por otra parte, los caballeros disfrazados ejercen un poder de atracción cierto sobre ambos sexos. El primer caballero que admira la belleza de Daraida está yendo a la demanda de Diana; el efecto que la belleza del

²³⁶ Bognolo (2006: 273) analiza el proceso que lleva al reconocimiento colectivo (de Dorotea, Fernando, Cardenio y Luscinda) en el cap. XXXVI del *Quijote*, un verdadero episodio de “teatro narrado”. Cervantes usa estrategias narrativas ya adoptadas en su obra la *Galatea*; una serie de técnicas contribuyen a posticipar la agnición final, como la interposición de obstáculos visivos (el rostro velado) y la ausencia en la escena de un personaje que pueda efectuar el reconocimiento cuando el rostro se descubre. La presencia de la prenda en el rostro retarda este momento esperado por el lector, o se recurre al alejamiento del único sujeto que podría identificar al personaje en cuestión.

²³⁷ Apunta Sales Dasí (1999: 14) en una nota, después de recordar el encuentro de Fraudador de los Ardides con otra doncella de aparición fugaz que lleva el antifaz en la *Tercera Parte*, Galtazira, que: “El énfasis de los peligros que puede acarrear la belleza a quien mira se convierte en tópico al que se recurre en las conversaciones galantes, pero, además, el juego que propicia el encubrimiento voluntario de la identidad permite despertar en los demás la curiosidad, intriga que... deviene, en ocasiones, burla o juego.”

caballero tiene sobre ellos cumple un doble propósito, por una parte, el de demostrar la inconstancia de estos caballeros que dejándose prender de su hermosura no son dignos de pretender a Diana, y por otro elevan la belleza del caballero (Agesilao vestido de mujer) al par de esta, haciendo de él el único digno de su amor.

En la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* el antifaz vuelve a aparecer en el rostro de la emperatriz Archisidea, que a la edad de doce años mató con su belleza a un caballero que se atrevió a mirarla²³⁸. Aquí el antifaz no encubre la identidad ni el sexo, sino solo el rostro, que ninguno de los caballeros disfrazados de pastores ha podido contemplar. La ocultación del rostro crea expectativa, indicando que detrás del velo se oculta una belleza fuera de lo común. El antifaz atrae la mirada y precisamente por su función de umbral entre lo aparente y lo real suscita la curiosidad por ver lo que encubre. Archisidea se descubrirá solo en algunos momentos; y precisamente por la prolongada ocultación, el acto de desvelar, en estos casos, se vuelve muy significativo, invitando a una reciprocidad²³⁹.

La contemplación de la belleza de la dama es un premio por un acto de valentía. Cuando Archileo vence a Bravasón en su plan de raptó de Archisidea, la emperatriz lo galardona revelándole su rostro: “derrocado su antifaz, llagó y quedó llagada de la hermosura del pastor” (FdN, IV, II, II, fol. 8r). Con el acto de revelar el rostro, Archisidea se pone en relación con el caballero, desencadenando los celos de los demás pastores. La revelación del rostro a Archileo por lo tanto tiene consecuencias en el plano de la narración y crea un nuevo conflicto que se

²³⁸ Con este personaje Silva introduce en la *Cuarta Parte* el uso del antifaz, relacionado, como apunta también Sales Dasí, con el uso del disfraz en Silva. Dice Sales Dasí (1999: 13) sobre el personaje de Archisidea: “La dimensión casi maravillosa de este personaje femenino, cuya excelencia superlativa ya se resume en su mismo nombre, compuesto del prefijo de intensidad ‘archi’ y el latinismo ‘dea’, nos sumerge en un universo tremendamente idealizado donde el aspecto externo es enemigo de la mirada.”

²³⁹ Frontisi-Ducroux (1991: 132) define el rostro como el *medium* de una “relazione riflessiva che unisce gli individui” y que lo hace junto a y ante que el lenguaje. El rostro, “che si definisce come ciò che viene proiettato sotto gli occhi degli altri può, ovviamente, velarsi, dissimularsi, truccarsi, nascondersi, rifiutarsi, situazioni che hanno sempre un loro significato. Ma non ha in sé come funzione quella di occultare. È, al contrario, il rivelatore diretto dei sentimenti, dei pensieri e del carattere. C’è coincidenza tra viso e ciò che noi chiamiamo la vita interiore.”

desencadena a partir de estas fuertes pasiones. Hay también una segunda consecuencia: solo viendo el rostro de la emperatriz Rogel podrá constatar la semejanza entre esta y su sosia y prima Sinestasia, permitiendo futuros desarrollos argumentales.

Pero es en el cerrado de Sinestasia, en el mismo libro, cuando el uso del antifaz sirve para crear equívocos y confusiones de identidad: aquí varias damas andan disfrazadas ocultando su rostro y engañan a los caballeros que entran en el recinto: “Y yendo con nuestros disfraces, para no descubrir los rostros, sino donde quisiéremos, y donde fuere nuestra voluntad descubrillos” (FdN, IV, II, VII, fol. 17v). Los caballeros no pueden acceder a este espacio, sino solo al recinto más exterior. Las damas salen de su recinto para toparse con los caballeros que entran en el cerrado, provocando sucesivas confusiones de identidad entre las damas y sus antiguos amantes o esposos actuales, y las damas pueden incluso fingir ser otra para poner a prueba a sus esposos: “Y pasando sobre esto graciosas burlas, representando entre sí de la suerte que se avían de disfraçar, y fengir no conocer a sus si los topassen, y como los tentarían, y provarían sus lealtades” (FdN, IV, II, XV, fol. 17v). El lector no conoce quien se oculta detrás de estos antifaces, por lo tanto el único cómplice del enmascaramiento es el autor; la revelación de la identidad de las doncellas es retardada, con la finalidad de causar maravilla en el destinatario.

En el cerrado viejos amantes se reencuentran, como Arlanda y Florisel. Hay un doble encubrimiento: Arlanda lleva un antifaz, Florisel el yelmo, pero mientras la dama conoce la identidad del caballero por haberle visto el rostro, Florisel desconoce la identidad de la doncella, que se hace pasar por Sidonia, otra amante de Florisel. Aquí el antifaz responde a una voluntad de enmascararse, de engañar, contribuye, en suma, a una impostura. Acepta que Florisel la tome por otra, y deja que el caballero hable de la verdadera Arlanda en tercera persona; cuando Arlanda alza el antifaz, el caballero entiende la burla. El equívoco tiene una mínima consecuencia a nivel del argumento ya que Florisel perseguirá a la doncella a quien ha confesado el atractivo que le suscita la belleza de Sidonia, sin poderla alcanzar. Silva concentra en el cerrado de Sinestasia una multitud de personajes de las entregas anteriores, llegando a multiplicar exponencialmente los equívocos y los

intercambios de identidad cuyas consecuencias se agotan narrativamente dentro de los confines de este espacio encantado.

Yelmos y antifaces, que servían inicialmente para ocultar la belleza de caballeros y damas y para el acto de ocultación/revelación de la identidad, son fundamentales en las narraciones de Silva para crear el juego entre el ser y las apariencias, y propagar la impresión de una realidad difícilmente interpretable por los signos exteriores; por otra parte, contribuyen a la indistinción entre los sexos y las personas, con la cual Silva juega extensamente en sus novelas.

3.5. Entre la verdad y la mentira

En las tramas analizadas el descubrimiento de la verdadera identidad del personaje disfrazado suele darse en un proceso gradual. Los protagonistas diseminan ambigüamente indicios sobre su verdadera identidad que los demás no comprenden; la verdad suele ser evidente, al menos para el lector-espectador, que efectúa una doble lectura de la situación presentada, mientras el personaje que confía en las apariencias queda al margen y con una visión parcial de los acontecimientos.

Especialmente las declaraciones de amor del caballero resultarían verdaderas (y el lector sabe que lo son) si no fuera por la apariencia que altera la manera en que son percibidas: de ahí que se desarrolle en los episodios de Nereida y Daraida el motivo del amor homosexual, por ser estas palabras filtradas a través de la apariencia del caballero, y que en los episodios pastoriles Archileo tenga que fingir estar enamorado de una pastora para, transversalmente, declarar su amor a la emperatriz.

A este propósito citamos algunos pasos para ver esta ambigüedad más de cerca. Las palabras del caballero disfrazado, adquieren un doble sentido, pues Archileo, fingiendo estar enamorado de una pastora, en realidad se refiere a Archisidea:

- Archileo, agora tan lexos de tu pastora, como sientes tanto fuego de que te quejas?
- Mi señora —dixo él—, no está lexos de mí, que presente la tengo.
- ¿Tiénesla aquí contigo? —dixo Archisidea.

—Sí, mi señora —dixo él—, que nunca se parte de mi corazón.

—¿Cómo se llama? —dixo ella.

—Alma mía —dixo él—, y como por tal la tengo, yo no le sé otro nombre.

—¿Es muy hermosa tu pastora? —dixo ella.

—Es tanta su hermosura, mi señora —dixo él—, como la vuestra, que no lo sé más encarecer, ni se puede, ni se deve menos a mi pastora.

Archisidea riendo, le dixo:

—Y tu Archileo, ¿qué sabes de mi hermosura, no aviéndola visto?

(FdN, IV, I, XIII, fol. 17r)

Por la dualidad misma del pastor, todas sus palabras deben ser reinterpretadas correctamente por el lector. En particular, cuando Archisidea le pide a Archileo que describa a la pastora a quien ama, en su descripción Arquileo revela “sin revelar” cuál es la verdadera identidad de su pastora, cuya imagen corresponde exactamente a la de la emperatriz, que llevaba un antifaz cuando el pastor la vio por primera vez: “su hermoso rostro se encubría con algunas nubes” (FdN, IV, I, XVII, fol. 24v). Aun así, Archisidea se queda imantada por una especie de ofuscación que resulta muy funcional para prolongar este enredo.

En general todos los personajes que se relacionan con un héroe con doble personalidad pasan la confusión por su incapacidad para comprender, pero tienen también momentos en los que se acercan a la verdad. En la *Primera Parte del Florisel de Niquea* la memoria del personaje que recuerda las hazañas de los protagonistas en otros relatos lo acerca a la verdad: Arlanda duda que la infanta Alastraxarea sea quien dice (es, en realidad, Florisel travestido), y recuerda “qu’el padre, en semejante hábito de disfraçada Nereida al hermano mató” (FdN, I, XLII, 153). Es otro ejemplo de esa consciencia compartida por los personajes en los relatos de Silva: Arlanda no solo conoce el ardid utilizado por el padre de Florisel, que mató a su hermano Balarte con la identidad de doncella sármata, sino que teme ser engañada de la misma manera. Sin embargo, el indicio no es suficiente para conducirla a reconocer al héroe que se oculta debajo las ropas femeninas.

En este mismo libro la verdad es representada teatralmente, introduciendo en la ficción una representación de Daraida que actúa como caballero. No cabe duda de que esta representación, una ficción en la ficción (por parte de un personaje que

está ya interpretando un papel en la realidad de la ficción) es el momento en el que la verdad se hace más patente, a través de una mentira. Tenemos a un personaje, Agesilao, que, vestido de mujer, toma el papel de caballero en un juego entre las damas de Diana.

En la escena se multiplican los niveles de focalización, como ha subrayado Jiménez Ruiz (2002: 151): en un nivel hay la representación de Lardenia y Daraida; bajo su propio punto de vista, Agesilao está representando su papel en esta actuación introducida en la ficción; está así mismo el punto de vista de Diana y Briangia que asisten a la representación; a todos estos planos, como siempre, se agrega el del lector con su mirada omnisciente. Pero también Diana está fingiendo, ya que conoce la verdadera identidad de Daraida, y finge ante Briangia disfrutar con las declaraciones de amor del caballero, que son reales, como si fueran fingidas. También los demás personajes se convierten en actores. Lardenia asume el papel de Diana: “Daraida, como si fuese yo Diana, quiero oír unas pocas sandeces de Amor, e dichas no como donzellas, mas como si fuéssedes cavallero” (FdN, III, XCIV, 298). Daraida va a actuar como el caballero que es, mientras la verdadera Diana en compañía de la jayana Briangia asiste a la escena, escuchando las palabras de amor del caballero.

Podemos ver que en todos los relatos Silva manipula las convenciones del personaje. La escena es una representación que sirve para mostrar una realidad perfectamente comprensible para el lector-espectador, es la verdad contada a través de una mentira, y que cumple en el relato la función de hacer escuchar a Diana los sentimientos del caballero. Lo que queremos subrayar aquí es, sin embargo, que es precisamente el nuevo disfraz adoptado por el caballero el que revela la verdad acerca de su identidad: como hombre, actúa como una mujer que actúa como hombre²⁴⁰. Y así, hace percibir como ficción lo que es realidad. Por cierto podemos imaginar que la actuación de Daraida que finge ser caballero no carece de verosimilitud, como cuenta Lardenia, hablando con Diana:

²⁴⁰ Ha sido definido por Ferroni (1980: 28) “travestimento sovraordinato”, es decir, el personaje que ya anda disfrazado lleva un segundo disfraz que corresponde a su verdadera identidad; citamos por Gherardi (2007: 212).

—Como quiera que avenga, mi señora, tuviésemos ya venida la mi Daraida y anduviésemos a la luna saltando por el jardín en camisa y después lavándonos en la fuente las manos y los rostros para quitar el calor que, assí goze yo, gloria era de ver los donaires que con Daraida passávamos, y ella con nosotras, sobre cuán era mejor dispuesta para donzella de lo que encubren las faldas, ella o nosotras. Y ella dezía con mucha gracia que nos tenía ventaja, que se podría disfraçar mejor en hábito de cavallero que nosotras y que a nosotras luego nos conoscerían que éramos donzellas.

(FdN, III, LVIII, 178)

Lo que Lardenia describe son escenas de entretenimiento cortesano, en las que los personajes se divierten asumiendo otras identidades y creando otra realidad; en la narración viene así a instituirse, como se ha destacado, un doble plano debido a la entrada de esta representación teatral creada por los personajes; en el centro de esta actuación está Daraida, que actúa como caballero mientras las damas fingen requerirla de amores como si fuera caballero —pasatiempo que provocará los celos de Diana en cuanto se entere de estas recreaciones:

que mil vezes hazíamos a Daraida que fuesse como cavallero que nos requería de amores, y ver con que gracia lo contrahazía era gloria, y los donaires que passávamos, y unas vezes con la marquesa de Lastes y otras conmigo y fingíamos la una con la otra tener celos d'él y después que nos desposávamos y tañíamos las harpas y bailavan todas las donzellas a nuestros desposorios, passando tanto plazer que mil vezes, quando amanecía, nos veníamos acostar.

(FdN, III, LVIII, 175)

En la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* Rogel domina todo el tiempo la situación, pero manifiesta una cierta urgencia para revelar a Archisidea su identidad. En las conversaciones con la emperatriz deja caer indicios acerca de su identidad, que son puntualmente desatendidos por la dama. Archileo sugiere repetidamente que en realidad es Rogel: “en la mano tengo poderme ante vos compassar por Archileo siendo el Príncipe Griego, o por el Príncipe Griego siendo Archileo” (FdN, IV, II, XXXIX, fol. 83r).

Hay, tanto para Rogel cuanto para Agesilao, una fundamental dificultad en dejar su disfraz antes de haber cumplido con su propósito. El descubrimiento se da como un proceso gradual y en momentos la dama podría acoger estas sugerencias, si la presencia de un caballero en su espacio no atentara contra el decoro. Archisidea prefiere ser dejada en el engaño, asumiendo una posición ambigua en la que parece que quiere voluntariamente ignorar la verdad: “Archileo, del engaño que dizes que yo puedo recibir de juzgarte por otro del que eres, bien puede ser que me aya engañado, mas ruégote yo que en este engaño me dexes” (FdN, IV, II, XXXVI, fol. 73v).

Estas damas suelen vivir con la duda, aunque la rechazan. Un ejemplo análogo se encuentra en el *Primaleón*: el héroe, como sabemos, ha tomado el nombre de Cavallero de la Roca Partida para ocultarse en presencia de su enemiga Gridonia, de la que está enamorado. Varios caballeros quieren combatir con Primaleón para conseguir casarse con Gridonia. En el cap. XCIII, un caballero mentiroso, Irmelo, jura ante Gridonia haberse ido a Constantinopla para pelear contra el caballero y de no haberlo encontrado. Muy “sañudo” por el desafío de Irmelo, el Cavallero de la Roca Partida declara ser Primaleón y que quiere hacer batalla. Lo que interesa en este episodio es la reacción de Gridonia, que ante la declaración del caballero empieza a cuestionarse si es verdad lo que dice: “a ella alguna duda le quedó en el corazón y por el grande amor que le tenía no lo osó dezir” (XCIII, 209). Si por un lado Gridonia no puede creer que Primaleón se ha atrevido a introducirse entre sus enemigos, se queda muy turbada, y ruega al caballero que no vuelva a tomar ese nombre: “ruégovos que de aquí adelante no digáis a persona del mundo que lo sois, que me faréis que pierda el grande amor que vos tengo” (XCIII, 210).

Lo que estas situaciones tienen en común es que difícilmente la dama creería posible un tal atrevimiento por parte del caballero, que ha podido acceder a su espacio viendo rebajada su condición o aparentando otro sexo. Sin embargo, en varios momentos en el relato se asoma la verdad, provocando en los personajes turbación, o confusión, una dificultad en comprender, hasta que el caballero decide revelarse en el momento oportuno, es decir, solo cuando sabe que ha obtenido el amor de la dama. El disfraz, que es utilizado para obtener un beneficio, brinda siempre su recompensa.

Común a todos estos episodios es el problema acerca de la honestidad y reputación de la dama que plantea la presencia del caballero travestido en su espacio privado. La presencia del caballero travestido en el espacio de la dama, en general, que se plantea como transgresora y “peligrosa”, atenta contra la honestidad de la dama.

En el *Amadís de Grecia* a la revelación de la identidad a Niquea sigue inmediatamente la unión sexual. Cuando Nereida revela que es Amadís de Grecia, el caballero y su amada pueden quedarse juntos sin levantar sospechas en su relación. En el episodio de las *Sergas*, en el que Esplandián se introduce en la cámara de Leonorina, los dos se limitan a conversar en presencia de la reina Menoresa. En el caso del disfraz, el peligro que conlleva la presencia del caballero en el espacio de la dama es aun mayor, porque no hay ninguna supervisión, ya que la apariencia del caballero es falsa: de esta manera Amadís de Grecia y Niquea podrán llegar al encuentro sexual, esquivando la autoridad paterna.

Sin embargo, no siempre el disfraz permite al caballero acceder al amor de la dama antes del matrimonio (como ocurre en el *Amadís de Grecia*). En la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*, Lardenia, la confidente de Diana, conoce el secreto de Agesilao y decide confesarlo a Diana; este prefiere disimular ante el caballero disfrazado y ordena a Lardenia que no informe a Agesilao que conoce su identidad.

Diana reacciona ante el caballero defendiendo su honestidad, porque no puede aceptar que Agesilao haya usado con ella una estrategia ingeniosa. En la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, cuando Archileo deja entender a Archisidea que es un caballero disfrazado, la emperatriz insiste en que las mujeres deben “ser súditas a la virtud de su honestidad” (FdN, IV, II, XXX, fol. 63r). El pastor, impaciente por relacionarse con la dama con su verdadera identidad de príncipe, sugiere a Archisidea que Rogel entre disfrazado de pastor en su corte; la dama no esconde su desconfianza: “mas temo mucho no acaezca algo por do se descubra, y se juzgue a demasiado atrevimiento a el de lo hazer, y a mí de consentir” (FdN, IV, II, XXXVI, fol. 74v). Sin embargo, al final la emperatriz acepta que el príncipe

entre en su corte y entone bucólicas en su presencia (FdN, IV, II, XXXV, fol. 71r)²⁴¹.

Las reacciones de las damas desde el noveno libro han cambiado; Diana y Archisidea exigen que el caballero las requiera por las vías oficiales, por lo cual los caballeros se ven obligados a intentar acercarse a ellas sin el auxilio del disfraz, para llegar al matrimonio²⁴². La consumación física de estos amores se retarda en los *Floriseles* o incluso se llega directamente al matrimonio sin encuentro sexual previo. Es común en los libros de caballerías que el caballero reciba la recompensa amorosa antes del matrimonio; diferente es la experiencia de Agesilao, que, pasando por mujer, vive en proximidad de la dama por mucho tiempo antes de convertirse en su amador.

Rogel, aunque se trata de un caballero seductor, tendrá la misma experiencia con Archisidea. Desde un punto de vista narrativo el aplazamiento de la unión o del casamiento permite crear enredo alrededor del conflicto sentimental, complicando la trayectoria de los enamorados; las dificultades para conseguir a la dama son más acentuadas en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* y los obstáculos más difíciles de solucionar. El caballero ha tomado la iniciativa y por medio del disfraz ha podido relacionarse con la amada; pero la dama tiene un papel fundamental en el éxito de estos amores ya que es ella quien cumple el paso decisivo que permite celebrar la

²⁴¹ En particular después de la revelación de la identidad de Rogel, Archisidea tendrá que pronunciar palabras que sirven para afirmar su honestidad en el trato con el caballero mientras se encontraba en su corte como pastor: “ni Archileo pudo entender el disface de Archileo, ni el príncipe Griego esterovalle mi onestidad”; “Ni debaxo de tal cautela para conmigo no pudo aver hierro en lo secreto del pensamiento con la desculpa de lo público en la guarda de mi onestidad” (FdN, IV, II, LXVI, fol. 134v).

²⁴² Como observa Jiménez Ruiz (2002: 154), después de llegar a conocer el secreto de Agesilao, “ella tampoco es dueña de sí: por encima de todos domina el amor, verdadero dueño del mundo literario.” Dice sobre Diana (157): “Mujer enamorada, que ha sido engañada por aquél a quien ahora ama, aunque por causa de estar junto a ella; mujer que sabe por ello mismo que su amante conoce su honestidad, aunque no disculpa la mentira que el otro ha urdido; ahora, conoedora de toda la verdad, ¿como reaccionar? Si es ella la que dice a Agesilao que lo reconoce como varón, indirectmente reconocerá también que está enamorada de él, pues de otro modo, sabida la verdad, su reacción hubiera debido ser otra; si nada dice, se sabe presa del conflicto de fingimientos que ambos han trazado.”

boda: la conversión al cristianismo²⁴³. Se trata de mujeres que, después de la intromisión del caballero en sus espacios de reclusión se saben desenvolver en situaciones potencialmente complicadas y consiguen preservar su honra; ante la misma honestidad de estas damas los caballeros además dudan si revelarse y tienen que llevar su cortejo por los caminos convencionales.

3.6. Conclusiones

La introducción del recurso del disfraz con cambio de condición y el disfraz con cambio de sexo en los relatos de Silva se acompaña con una serie de rasgos formales y constantes argumentales que derivan de la doble identidad asumida por el personaje. El ambiente pastoril se revela ideal para la formación amorosa del caballero, que se realiza precisamente por medio de su metamorfosis. Así mismo el nuevo espacio en el que entra el caballero vestido de mujer, el de la relación amorosa, marca una evolución en su ser: la permanencia en el espacio de la dama se configura como un período de aprendizaje para el caballero que pasa de la juventud a la edad adulta y llega a merecer el amor. Cuando emprende su trayectoria, el caballero suele ser demasiado joven para obtener el amor de la dama, ya que no ha cumplido hazañas heroicas: el período en el que el caballero vive disfrazado constituye por lo tanto una importante fase de transición, y resulta muy transformadora.

La transformación del caballero es siempre externa: la causa principal suele ser el amor o un obstáculo que la propician; y, si bien deja inalterados los rasgos

²⁴³ Whitenack (1988) ha estudiado el cambio de la conversión (como convención literaria) de la literatura medieval a los primeros libros de caballerías. El bautismo siempre conlleva una transformación instantánea y completa, de modo que el personaje que antes pertenecía a una cultura pasa a ser un cristiano y ya no es distinguible de los demás (17). Whitenack observa que la conversión en los primeros libros de caballerías, especialmente los que fueron adaptados de fuentes extranjeras, suele derivar de una imposición y del ejercicio del poder. El estudio considera solo algunos libros de caballerías anteriores al 1524; el *Lisuarte de Grecia* no tiene casi relevancia en el trabajo, ya que Whitenack comenta que las conversiones que ocurren en el relato son escasas y poco elaboradas (22).

interiores del individuo, la confusión se origina por la alteración de la apariencia exterior. El caballero mantiene siempre una doble perspectiva, no abandonando nunca su identidad masculina. En esto consiste su duplicación, que se refleja en el lenguaje, que también se hace doble, y la apariencia externa adoptada altera la interpretación de lo que es dicho.

Es siempre un estado de profundo desasosiego la condición pretérita para que este tome una decisión de disfrazarse de otro sexo, generalmente aconsejado por un cómplice. El caballero que cumple esta metamorfosis, superando los límites de su ser, llega a vivir y sentir como hombre y mujer a la vez, mientras la identidad de doncella sármata permite una posterior recuperación de los atributos de la caballería. El disfraz causa una novedosa vuelta de tuerca en la intriga a través de los enamoramientos equívocos y del énfasis puesto en la relación homosexual entre mujeres. Presentar a un héroe con la identidad femenina permite también jugar con ciertos estereotipos asociados con el sexo, (por ejemplo recordamos la contrariedad de Balarte a la hora de luchar contra Nereida, que prueba entonces el punto de vista masculino. O los encuentros de Daraida y Garaya con los caballeros que quieren asaltarlas por los caminos, que les proporcionan la consciencia de los peligros que la mujer encuentra en un mundo de hombres).

Silva comienza a jugar con las confusiones entre los sexos a partir de la introducción de doncellas guerreras, para luego llegar a vestir a sus héroes con ropas femeninas en las entregas posteriores culminando las confusiones producidas, el potencial para enamoramientos por parte de ambos sexos, etc. Otro tipo de trama que en Silva se centra en la inversión de sexo es la de los gemelos, cuya presencia multiplica el juego de disfraces y la inversión de los sexos en un mismo espacio de la ficción. En estos personajes ya se detecta el gusto por la fluidez de las apariencias que luego caracterizará a los protagonistas de la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*. Hemos querido marcar una progresión en los relatos de Silva por la cual el autor llega a insistir progresivamente en el juego de inversiones de sexo y en los efectos producidos por la introducción de personajes de rasgos andróginos.

Comúnmente, la transformación convierte al caballero en una amiga o confidente de la dama (como Florisel con Arlanda), que debe compartir con esta un espacio muy íntimo, o incluso la misma cama (Salderna-Daraida), cercanía que

suele aumentar la tensión entre las dos partes (o es fuente de repulsión, como para Daraida con Salderna), pero también aumenta el riesgo de ser reconocidos (Florisel-Arlanda). El miedo a ser descubiertos caracteriza estas relaciones (en particular Florisel-Arlanda, Alastraxarea-Falanges), y es un factor asociado a la proximidad física. Este doble plano está presente en todos los episodios, uno pertenece a lo aparente y el otro es el real. Frecuentemente se produce una imposibilidad de conciliar sentimientos y apariencia, y esto porque el personaje que se relaciona con la dama (Nereida, Daraida, Archileo) crea su identidad a partir de la imbricación entre verdad y mentira dificultando este proceso.

Por último, hemos destacado que Silva no solo invierte el sexo (apariencia/realidad) de estos personajes, sino que llegará a crear un entero espacio de la ficción dominado por figuras femeninas en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* (la corte de Archisidea), obra en la que culminan todas las técnicas y los recursos ensayados por Silva, y en la que asistimos a la multiplicación del equívoco, de la confusión de identidades, y, especialmente con Rogel, la recreación de las varias personalidades del caballero que se plasman en la intriga.

Considerando algunos relatos que se constituyen en antecedentes de los de Silva en cuanto a la utilización del recurso narrativo del disfraz y algunos que siguen, es posible observar que, generalmente, este sirve para superar obstáculos que se presentan en la historia, de menor o mayor entidad, pero que casi nunca informan la entera trama de la obra, y también las finalidades son bastante dispares. El de Renaldos es un antecedente destacado, ya que este personaje adquiere un sinnúmero de personalidades en la narración, y más que cualquier personaje de Silva, pero con otros presupuestos.

Vamos por lo tanto a concluir este capítulo destacando la utilización del recurso en obras posteriores a las de Silva, completando el cuadro que hemos ido esbozando al comienzo, lo que nos permite observar que hay una cierta extensión del recurso a partir de la tercera década del siglo XVI.

En el *Baldo* (traducción del poema de Folengo de 1521, que sin embargo se publica en 1542) aparece el disfraz de Cíngar, que, en hábito de confesor, hace escapar al héroes de la cárcel.

En el *Florambel de Lucea* (1532) de Francisco de Enciso Zárata, en la *Segunda Parte* (V, XIX, fol. ci), Lelicio viste los hábitos de doncella para conseguir hablar con Ricandia y mediar entre Florambel y su amada Graselinda; Lelicio piensa en una manera para hacer encontrar a Florambel con Graselinda, y le aconseja que vista sus ropas de mujer para introducirse en los aposentos de la dama sin levantar sospechas. De esta manera, Florambel consigue desposarse con Graselinda y puede quedarse con ella en secreto (cap. XXI).

En un episodio del *Cirongilio de Tracia* (1545) de Bernardo de Vargas, aparece el personaje del Caballero Metabólico, muy cercano al de Fraudador de los Ardides de los relatos de Feliciano de Silva, por ser un caballero burlador que se divierte en robar las monturas de los caballeros andantes²⁴⁴:

que sabed que el cavallero avia nombre Metabólico, que quiere dezir mudable en language griego, porque para buscar a los cavalleros se armava como cavallero unas vezes, y otras se vestía en ábito de escudero, y otras de donzella.

(III, XII, 292)

Vestido de mujer, el Caballero Metabólico burla a los protagonistas robándoles los frenos de los caballos: haciéndose pasar por una doncella menesterosa que necesita su ayuda para buscar una fuente milagrosa que sanará las heridas de su hermano, logra engañarlos y los deja burlados. En los capp. XXVI y XXXI, será un escudero quien vista los trajes de una doncella después de haberla matado, imitando incluso la voz femenina, para liberar luego a otro personaje (Farsante) de su prisión (Sarmati, 1992: 805)²⁴⁵.

²⁴⁴ Véase Herrán sobre las res figuras del Caballero Metabólico, Fraudador de los Ardides y el Caballero Encubierto del *Platir*. Las coincidencias entre estos personajes muestran la intertextualidad entre los libros de caballerías, y sobre todo como el humor, la burla y la ironía son elementos esenciales en estos libros de caballerías junto a los otros típicos elementos del género: el amor, la religión, las batallas, la magia, las geografías reales e imaginarias (Herrán, 2003b: 2).

²⁴⁵ Con las chanzas del caballero Metabólico, que adopta una identidad fingida para traer en engaño a otros personajes, como han señalado Río Noguera (1991) y Sarmati (1992), nos acercamos ya a los episodios del *Quijote* cervantino (en particular la segunda parte de 1615), en el

En el *Belianís de Grecia* (1547) de Jerónimo Fernández, Belianís, obligado a permanecer en una torre por haber dado muerte a los parientes del soldán de Persia, viste la ropa de una de las doncellas que curan sus heridas, Floriana, para participar en una batalla judicial. El disfraz le permite salir del palacio sin ser conocido por las guardas, muda nuevamente sus ropas para ir en batalla y vuelve a la torre con la vestimenta de Floriana. La salida de Belianís vestido de mujer no deja de ocasionar los equívocos típicos del cambio de sexo del caballero en mujer, provocando el enamoramiento de un caballero, Contumeliano de Fenicia.

Ya hacia la mitad del siglo XVI el disfraz del caballero vestido de mujer, por lo tanto, aparecía en varios libros de caballerías, si bien en episodios muy distintos en extensión e intenciones; en el *Cirongilio* el disfraz es utilizado por un personaje burlador, que inventa una falsa realidad para engañar a unos caballeros, en el *Belianís* es una treta a la que recurre un caballero para salir de su encierro, mientras en el *Florambel* –como en Silva– tiene finalidades de acercamiento a la dama²⁴⁶.

Observamos que estas obras en las que aparece el disfraz con cambio de sexo son posteriores a las de Feliciano de Silva: el *Floriseo* es sucesivo al *Lisuarte*; el *Florambel* y la *Primera Parte del Florisel de Niquea* se publican en los mismos años, pero hay que considerar como antecedente el *Amadís de Grecia* del mismo Silva; el *Belianís de Grecia* se publica muchos años después de la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* en la que aparecen los caballeros travestidos de doncellas sármatas; a la luz de estos datos, Silva se puede considerar, en cuanto a este motivo, un precursor.

Poco después de la mitad del siglo, los recursos ya ensayados por Silva en la primera mitad del siglo XVI –transformaciones, semejanzas entre personajes de sexo distinto– parecen triunfar. En el *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra, primera parte, obra con la cual ya entramos en el

que una serie de personajes, adoptando identidades ficticias y creando una “ficción caballeresca”, ponen en escena una especie de comedia de los engaños a espesas del hidalgo.

²⁴⁶ Aunque es cierto que al alcance de los héroes caballerescos quedan otros medios para conseguir este mismo objetivo, por ejemplo, la variante de la falsa identidad adoptada por medio del cambio de nombre: por ejemplo, en el *Félix Magno* (1549), Lisdoroel llega a ver a Leonorinda con el nombre de Arpo (III, XVIII).

paradigma de entretenimiento, Rosicler debe enfrentarse al tirano Argión, que cada noche exige en tributo una doncella para satisfacer su deseo carnal. Cuando vienen a buscar a Linerba, una joven hija del caballero Balides, Rosicler viste los trajes de la doncella para ser entregado al tirano:

y aviéndoselos traído, él se desnudó de los suyos, y se vistió los de la donzella. Y prendiendo sus hermosos cabellos con una redezica de oro, quedó tan hermoso en figura de donzella que pocas o ninguna en el mundo uviera que en hermosura y gracia le igualara. Y los huéspedes y Linerba, que lo miravan, como atónitos de lo ver en figura de tan hermosa donzella estaban, no sabiendo lo que quería hazer.

(I, XXIX)

Argión se queda claramente impresionado por la belleza de la “doncella”²⁴⁷, reiterando un motivo que hemos rastreado en los episodios considerados; encontrándose en la alcoba con él, Rosicler consigue matarlo, cumpliendo una hazaña que se suma a las siguientes para hacerlo merecedor de la orden de caballería. En este episodio se pueden notar los elementos comunes con los episodios de Silva y el de Belianís y don Contumeliano, ya que la apariencia del caballero, y su increíble belleza, traen engañado a otro hombre.

Ya en las postrimerías del siglo, en las continuaciones del *Belianís de Grecia* (partes III y IV) (1579), finalmente, el motivo adquiere particular relevancia: Serinda se disfraza cuando su barco es atacado por piratas berberiscos; las hermanas Primaflor y Dolainda se visten de muchachos y trocan sus nombres por los de Florindo y Perseo, completando su transformación con el auxilio de la magia, y se convierten en auxiliadoras de Belflorán; incluso hay una mujer, la hija de un soldán de Egipto, que se enamora de Primaflor disfrazada.

Curioso es lo que ocurre en la *Tercera Parte del Espejo de príncipes y caballeros* (1587) de Marcos Martínez, en la que las princesas Roselia y Arbolinda no se disfrazan, sino que son transformadas en pajes por el sabio Nabato; así, ambas pueden seguir a los amados y acompañan a los caballeros en batalla. Las dos se

²⁴⁷ Schleiner (1988: 608-609) comenta este episodio en *The Mirror of Knighthood*, II, ca. 1580, traducción inglesa de Margaret Tyler.

quejan de su condición y de la dura vida de escudero, ya que siguen sintiéndose princesas, y viven una experiencia degradante.

Este recurso será llevado a su cima en la comedia del siglo XVII y por Cervantes (como ya he recordado en el apartado 2.3.3.), quien introduciría el recurso en el *Quijote*; aquí destaca la figura femenina de Dorotea, que desafiará las convenciones saliendo en busca de Fernando con el traje varonil.

Seguramente hay la necesidad de aportar algunas distinciones a la hora de tratar el tema en los libros de caballerías, ya que no siempre son los personajes principales los que se disfrazan y no siempre este disfraz tiene la misma importancia en el desarrollo de la narración.

El disfraz puede ser tanto de un personaje primario o secundario que no tiene importancia en la trama, siendo utilizado por este por poco tiempo y presentándose como puramente funcional (por ejemplo, el disfraz de un mensajero anónimo que tiene que atravesar un territorio enemigo para entregar una misiva); si es utilizado por un personaje principal, para alcanzar unos objetivos como pueden ser el amor (o la fama), vencer a otro caballero, etc., entonces podemos decir que la transformación es una verdadera etapa en su trayectoria vital.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta es el grado de equívoco producido por esta adopción de una doble personalidad, en qué medida esta dualidad del personaje funciona en la trama para crear un enredo de confusiones, y afecta a los demás personajes. Si la trama aparece construida sobre estos recursos podemos decir que la función del recurso en el relato es central; el uso de este recurso narrativo en Silva cumple con estos criterios (uso extenso, por un personaje protagonista, produce equívocos que dan vuelta a la trama, afecta a los demás personajes), y es ciertamente uno de los elementos que contribuye a la configuración original de su obra.

CAPÍTULO 4

DUPLICACIÓN DE PERSONAJES IDÉNTICOS Y FALSOS SEMEJANTES

4.1. Antecedentes

Es en el *Renaldos de Montalbán* (1511), otra vez, donde encontramos un antecedente “caballeresco” de un encuentro entre dos semejantes: Renaldos y Salión se parecen por su divisa (la del “león pardo”), en sus “mañas y costumbres y esfuerço”, pero también por su condición: Salión es “pobre que no tenía más de vn solo castillo, pero era muy fuerte a marauilla” (cap. XVIII, fol. 36r), y se ve obligado a robar y saltar para mantenerse, como el mismo Renaldos. Llegando al reino de Lira, Renaldos ve el castillo de Salión, maravillándose de que en todo se parezca al suyo, dudando incluso si efectivamente se encuentra ante su castillo:

assi vino que caminando don Renaldos porel reyno de Lira / vino que vn dia arribo en aquel castillo / & quando la guarda le vido [] venir toco vn cuerno muy rezio que era señal que venia alguno: & dixo entre si. En hora mala vienes tu aqui quien quiera que seas. E luego salieron del castillo ocho hombres apie con sus espadas & lanças y escudos a fuer de peones: & fueron al camino por do venia Renaldos: y renaldos venia mirando el castillo: el qual vey a muy fuerte y bien murado: & vido porel las armas del leon pardo: & marauillose mucho: & muy turbado comenco a dezir entre si: por cierto este es mi Montaluan / o sino el le parece mucho / y verdaderamente el que hizo este castillo hizo el mio. E quanto mas el miraua mas se marauillaua.

En el cap. XVIII, cuando Renaldos y Salión se enfrentan, y Renaldos “no sabe quién es él ni si se está enfrentando consigo mismo”²⁴⁸:

²⁴⁸ Citamos por la *Guía de lectura* de Gómez Redondo (2011), p. 22.

E quando renaldos le vido venir y que traya por deuisa el leon pardo que era la suya / estuu muy marauillado: & comiença a dezir entre si. Sancta maria & adonde esto yo / quien es aquel que trae mi deuisa: ay persona enel mundo que ose traer mi deuisa sin mi voluntad / que diablo es este que aqui viene que assi me parece / si soy yo Renaldos / o quien soy / mas prometo a dios que si no es valiente cauallero yo le mostrare que ha errado en tomar mi [] deuisa.

El caballero, ingeniosamente, oculta su nombre, finge ser moro y finge tomar a Sali3n por Renaldos (3l mismo), acus3ndolo de ser ladr3n y traidor, descubriendo as3 que Sali3n le es leal. Al final del combate, las dos fuerzas se igualan, Renaldos se revela y los caballeros se quedan amigos (cap. XVIII, fol. 36r-36v):

E quando assi se apartaron para auerse de encontrar don renaldos yua diziendo entre si. O poderoso dios y quien es este que assi en todas sus cosas parece ami / si es yo mesmo / o que puede ser esto en que estoy: & si el es yo / yo luego quien soy / no soy nada / conmigo mismo quiero pelear. Mas como quiera que sea yo quiero prouar sus fuerças pues me parece que yo soy Renaldos el sea quien quisiere: & porcierto pues el dize que es amigo de Renaldos y que por su amor me combatiria por lo que he dicho del si al primer encuentro es bueno y lo haze bien yo le hare mucha honra y le tomare por compa3ero.

Podemos recordar que formas primitivas de dualidad y de expresi3n del doble se dan ya en las primeras versiones francesas del *Tristan*, por la coincidencia del nombre ya con Tristan y Tristan le Nain, e Iseo e Iseo de las Blancas Manos²⁴⁹, aunque claramente aqu3 no entra en juego la semejanza ni se crean situaciones conflictivas alrededor de la identidad.

²⁴⁹ V3ase Garc3a Pradas (2005).

4.2. La temática plautina en los relatos de Silva

Una de las características de los relatos de Silva es la utilización del juego de dobles identidades, duplicaciones y metamorfosis, que configura un mundo de ficción en el que ni los hábitos ni los rasgos físicos de los personajes proporcionan distinciones netas. En el capítulo anterior nos hemos ocupado de los equívocos creados por una la adopción de otra apariencia asumida por medio de la vestimenta, aquí nos interesan los episodios en los que los equívocos son causados por la apariencia idéntica de los personajes –a veces se indica un parecido basado en el rostro (Archisidea/Sinestasia), otras puede comprender la entera fisonomía (Daraida/Briangia). El rostro es portador de rasgos que permiten la identificación, que queda comprometida cuando en la ficción aparecen dos semejantes. Lo que se produce comúnmente es un error de reconocimiento por parte de otros entes en la ficción, que tiene consecuencias en el plano de la intriga. Es la que hemos definido temática plautina de los *Menachmi* o del *Amphitruo* en las dos variantes de los gemelos y de los sosias²⁵⁰, por proceder estos temas de las dos comedias respectivamente²⁵¹.

Silva se refiere directamente a la obra plautina cuando en este mismo libro recrea el diálogo entre Sosia y Mercurio en el sueño en el que Archileo recibe la visita de Rogel (su otro yo): “qué puede ser aquesto, pues yo no veo ante mí al dios Mercurio para que me haga juzgar por otro yo como hizo a Sosia, para poder gozar de los amores de la mujer de Amphitrión” (FdN, IV, XXXVI, fol. 74r). Silva pudo

²⁵⁰ Recordamos que las dos tramas tuvieron un fuerte impacto en la imaginación de la época, y (el motivo de la bisexualidad gemelar y el del sosia) tuvieron posteriormente éxito en muchas peripecias teatrales y de la narrativa. En la misma época, el motivo gemelar apareció en la *Calandria* (1513) del Cardenal Bibbiena, un verdadero triunfo del “doble”, obra en la que la pareja simboliza la síntesis de los contrarios hasta llegar a la conjunción final con el reencuentro de la pareja, que se ciñe al esquema de los *Menaechmi*; y claramente el motivo aparece en el *Furioso* de Ariosto en los episodios que hemos ya mencionado, si bien con claras diferencias.

²⁵¹ Para la tradición que procede de la obra “pionera” de Plauto, véase García Hernández (2001).

haber leído las adaptaciones de la obra que circulaban en la época para recrear el celebre encuentro en su relato o pudo haber asistido a alguna representación, ya que las obras de Plauto eran objeto de imitación y recreación en la universidad salmantina –como hemos señalado en el capítulo primero de esta tesis– y el tema alcanzó su auge en la época, siguiendo el camino abierto por el redescubrimiento de la obra de este autor en Italia.

La obra plautina ya contenía unas posibilidades dramáticas y teatrales que el autor pareció intuir para poder explotarlas en sus novelas; ya en la primera mitad del siglo XVI, y también posteriormente, el teatro habría seguido utilizando los desdoblamientos para crear, a través de los intercambios de persona, unos equívocos en la escena.

Recordamos una vez más que el mismo Silva en el prólogo de su *Segunda Celestina* declaraba inspirarse en los equívocos y enredos de las tramas plautinas y terencianas que fueron tomadas ampliamente como modelos en el siglo XVI, por “las burlas y engaños que así en los enamorados y sus criados suele haver, como parece por el Terencio y Plauto y otros que escribieron comedias”, a los que tuvo presentes a la hora de crear su pieza teatral.

Ambas tramas, que remontan al primer decenio del siglo II a. C., son conocidas: en los *Menaechmi* se trata de dos gemelos separados desde el nacimiento que, encontrándose ya adultos en un mismo lugar (la ciudad de Siracusa) en el mismo momento, suscitan una serie de confusiones en las personas que los conocen. Los equívocos se zanján tras el encuentro, con el cual se descubre también su parentesco. El recurso en Plauto era cómico: la alternancia de las apariciones de los semejantes en la escena provocaba confusiones risibles en los personajes involucrados y en los mismos protagonistas, hasta llegar a la resolución.

Conocida es también la historia del *Amphitruo*, en la que Júpiter toma el aspecto de Anfitrión para acostarse con su mujer Alcmena, unión de la que nacerán los gemelos Heracles e Ificles (indicio de adulterio para los antiguos). Las dos obras se basan en dos mecanismos dramáticos distintos (Fusillo, 2012: 82). En los *Menaechmi* los dos personajes idénticos no se encuentran hasta el final, en el que se produce el reconocimiento, mientras en *Amphitruo* comienza con el encuentro en persona entre Mercurio disfrazado de Sosia y el verdadero Sosia, siervo de

Anfitrión²⁵², escena capital de toda la historia del doble: la del encuentro consigo mismos (Jourde y Tortonese, 1996: 17). De aquí proviene el término “sosa”, aunque este no coincide del todo con “doble”.

Júpiter, por otro lado, es ciertamente el padre de todas las transformaciones²⁵³, cuyo objetivo principal suele ser la satisfacción de un apetito carnal. Todo el encuentro entre Sosa y Mercurio en realidad no es sino una pretensión para despistar al siervo mientras el dios goza de Alcmena con la identidad de su marido. Solo al final este dará a conocer lo sucedido a los demás personajes, reestableciendo la armonía entre Alcmena y el marido.

A través de la temática plautina Silva juega con la presencia de dos identidades distintas que comparten una apariencia, paralelamente a la contraposición entre lo aparente y lo real proporcionada por el disfraz. Mientras se trata raramente de una temática central en todos los libros, lo es en ciertos episodios, y entra más decididamente y con preponderancia en el segundo libro de la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*.

Constante vinculada a la presencia de seres idénticos en una ficción es la confusión de identidad; esta se da según dos modalidades, el intercambio y la sustitución²⁵⁴. El intercambio de identidad se da en un contexto en el que un personaje pasa por otro a causa de un equívoco de terceras personas. La sustitución, en cambio, implica un acto voluntario del personaje que se apropia de la identidad de otro –puede ser un auténtico “robo”, o una cesión de identidad pactada por las dos partes. No necesariamente las dos modalidades aparecen siempre en una misma

²⁵² Como sabemos, una laguna en el manuscrito nos ha privado de la parte inicial del acto IV, por lo tanto no conocemos el desarrollo del encuentro entre los dos Anfitriones.

²⁵³ En la tradición clásica, tampoco el recurso al cambio de sexo es ajeno a este dios; Júpiter se viste de Diana para seducir a la ninfa Calisto; lo que comienza como un encuentro entre dos mujeres acaba con el embarazo de la ninfa (Ovidio, *Metamorfosis*, II, 401-532).

²⁵⁴ Gherardi (2007: 56), observa que muchas veces los términos “intercambio” y “sustitución” son usados como equivalentes: “Eppure, tra i due sinonimi esiste uno scarto semantico non privo di valore. Esso è costituito dalla sfumatura conferita da un senso di accidentalità, di preterintenzionalità che accompagna lo scambio di personaggi, frequentemente confusi da altri, mentre la sostituzione veicola più fortemente il senso della volontarietà dell’operazione predisposta.”

obra, y por lo tanto resulta interesante observar, cuando esto ocurre, como unos mismos personajes empiezan a aprovechar de su semejanza para pasar por el otro. Adoptaremos esta distinción para establecer una distinción básica entre los intercambios (confusión por parte de terceros personajes) y las sustituciones aceptadas por las dos partes (como las de Alastraxarea y Florisel que suponen una cooperación), frente a las que suponen una suplantación en la que una de las dos partes no concuerda (por ejemplo, el caso de Arlanda).

La distinción entre estas dos modalidades nos va luego a permitir un desvío del análisis desde la categoría del sosia propiamente dicho hasta unos episodios en los que la sustitución ocurre por otros medios (casi siempre a fin de seducir), no subsistiendo un parecido físico: la transformación mágica, el robo de un hábito ajeno, el robo de partes de la armadura o elementos paraheráldicos para llegar a suplantar a otro personaje en una cita amorosa.

Estos episodios en los relatos de Silva son muy dispares por su relevancia y extensión, sin embargo, es posible observar unos mismos efectos producidos en los demás personajes, la confusión y el error en el reconocimiento que se prolongan lo suficiente como para crear escenas de puro equívoco, episodios en los que momentáneamente se deja al margen la acción caballerescas.

TABLA 10. Los semejantes en los libros de caballerías de Feliciano de Silva

	GEMELOS	SOSIAS
<i>Amadís de Grecia</i>		Balarte-Amadís de Grecia/Nereida
<i>Florisel de Niquea</i> (Partes I-II)	Alastraxarea-Florisel de Niquea	
<i>Florisel de Niquea</i> (Parte III)		Briangia-Agesilao/Daraida
<i>Florisel de Niquea</i> (Parte IV)		Sinestasia-Archisidea (Costantino-Archileo, Archileo-Rogel)

En la *Segunda Parte del Amadís de Grecia*, Balarte de Tracia se convierte por medio de la magia en un sosia de Amadís de Grecia para conquistar a Niquea con la identidad de aquél. En las dos primeras partes del *Florisel de Niquea*, Alastraxarea y Florisel pasan uno por el otro por su parecido físico (justificado por el parentesco). En la *Tercera Parte*, la jayana Briangia es una auténtica sosia de Agesilao, constituyendo el único caso de dos sosias de sexo distinto; la aparición del sosia, aunque no muy significativa en la trama, es interesante por el efecto de confusión causado en el personaje de Diana. En la *Cuarta Parte*, la emperatriz Archisidea tiene un sosia en su prima Sinestasia; si bien no hay interacción en persona entre los dos sosias, que se ven solo al final; el personaje de Sinestasia, enamorada de Rogel, introduce un obstáculo en la relación amorosa con el caballero, y no dejara de producir sus efectos en cuanto Archisidea contemple su imagen, que ha quedado grabada en un espejo mágico.

Los casos también difieren por la relación entre los sosias, que pueden ser amigos, como Briangia y Agesilao, o rivales, como Balarte y Amadís y Sinestasia y Archisidea²⁵⁵. Los rivales constituyen en la trama una irrupción en la acción del protagonista: en el *Amadís de Grecia* la llegada de Balarte amenaza la relación del caballero con su dama que debe tomar las armas para desafiar al impostor; en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* la rivalidad con Sinestasia –que funciona para complicar la intriga– hace crecer los celos de Archisidea y es un elemento que Rogel utilizará a su favor para llegar al matrimonio con la emperatriz.

Silva no renuncia a introducir en todos sus relatos unos semejantes que se presentan ante una enamorada o enamorado en un momento de ausencia del caballero o dama. Balarte puede aparecer ante Niquea con la identidad de Amadís de Grecia mientras este se oculta bajo una identidad femenina; Alastraxarea aparece

²⁵⁵ Aunque no son estas las primeras damas que rivalizan para Rogel, como apunta Sales Dasí (1996: 154); es especialidad de Silva resolver las rivalidades en amor en distintas variantes: “Es habitual que dos caballeros se enamoren de la misma dama: Rogel y Floristán, por ejemplo, rivalizan por Sarcira (III, CXX, 159), o, a la inversa, dos mujeres desean al mismo caballero: Persea y Sardania aman a Rogel. El conflicto se resuelve con distintas variantes. En el primer caso, Floristán acepta resignado la fascinación que su rival ejerce en el sexo femenino. En el otro, surgen los celos entre las damas (III, CLXIV, 212v), pero la separación momentánea de Rogel de sus pretendientes logra suavizar la tensión.”

ante Helena, la amada de Florisel, mientras esta espera la venida del caballero; Briangia es introducida en la torre de Diana mientras Agesilao/Daraida está ausente; esta alternancia de apariciones es la condición para que se produzca el equívoco. Todas estas mujeres, como Helena y Diana, que esperan la venida del caballero, encuentran a su doble, que siendo de sexo distinto se convierte en amiga de la dama; después del encuentro, Alastraxarea, doncella guerrera, se queda al servicio de Helena; Briangia se convierte en amiga de Diana asumiendo el nombre de “retrato de Daraida”. Ambas damas estrechan amistad con un personaje idéntico al caballero a quien aman, y tienen dos relaciones distintas con las dos apariencias que comparten un mismo rostro.

Frecuentemente la presencia de un semejante proporciona un alivio temporal a la dama que se encuentra en una fase de separación de su amado y puede contemplar la figura de este; por ejemplo, se nos dice de la jayana Briangia:

después que vino, está con la princesa Diana en su torre, con la cual dizen que mucho huelga Diana, porque en la tristeza y soledad que tiene de la su Daraida rescibe gran consuelo con la reina, que dizen que se semeja tanto a Daraida que no ay quien la diferencie d'ella en disposición y hermosura, con gracia y buenas maneras de donzella.

(FdN, III, XC, 284)

En la *Cuarte Parte del Florisel de Niquea* el juego de semejanzas creado por Rogel es muy peculiar: con la identidad del caballero Costantino, este finge ser sosia del pastor Archileo, y con la identidad de Archileo, finge ser sosia de Rogel. Esta estrategia le permite a Rogel preservar sus distintas identidades engañando a los demás personajes y convenciendo a su dama de que se está relacionando con tres personalidades distintas. A la función de la identidad pastoril en el relato, de la que ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior, tenemos ahora que agregar el dato de la semejanza de Archileo con Rogel y de las confusiones provocadas en la dama por este desdoblamiento.

Al lado de los personajes disfrazados, también la presencia de semejantes causa equívocos en la narración, constituyendo un momento de descanso de la acción caballeresca, y proporcionando nuevas y entretenidas escenas para el lector. La dualidad aquí no resulta en el contraste entre apariencia exterior y realidad del

cuerpo, sino en la presencia de dos apariencias físicas distintas que siembran dudas acerca de la identidad del personaje. Obviamente el lector conoce de antemano la identidad de los semejantes y no puede caer en el mismo error, pero se queda como espectador de episodios en los que la comprensión de los personajes es limitada, hasta llegar al reconocimiento.

Si bien estamos aún en los inicios de la aparición del tema en literatura, no faltan en los textos las expresiones de turbación o maravilla que desde siempre se registran en las narraciones que se centran en la trama de dobles; estas reacciones, por cuanto repetidas casi siempre con unas mismas fórmulas, que no difieren mucho de las que encontramos cuando un personaje observa algún mágico prodigio o espectáculo en la ficción, no dejan de subrayar el efecto de duplicación percibido por los dos semejantes al encontrarse uno ante el otro²⁵⁶. Puede incluso tratarse de reacciones de gran intensidad, como la de Amadís de Grecia/Nereida cuando ve a su sosia Balarte desde la ventana de la Torre del Universo: “Que, como lo vio tan natural como él era aquel que su figura tenía, fue tan turbado, conociendo que debía ser algún gran engaño, que sin ningún sentido tal como muerto cayó en el suelo, y así estuvo en él gran pieza” (AdG, II, XCII, 460).

Por otro lado, los textos se acompañan de las reacciones de terceros personajes que también, ante el prodigio de la semejanza, manifiestan su asombro. Para citar algunos ejemplos, recordemos cuando Niquea ve el rostro de Nereida (Amadís de Grecia): “¡O, Júpiter! ¿Y qué es esto que veo? ¿O yo estoy tornada a encantar o tengo delante la cosa más estraña que en mundo ay y que yo más desseava ver!” (AdG, II, LXXXIX, 449).

En otras ocasiones, es el original quien reconoce unas diferencias muy marcadas en la apariencia del impostor, y reprocha a los demás su desconocimiento, como Amadís de Grecia cuando ve a su sosia Balarte:

²⁵⁶ Podemos citar como ejemplo el momento en que finalmente, en la *Primera Parte del Florisel de Niquea*, Alastraxarea y Florisel pueden verse en persona: “maravillado de la grandeza y hermosura de aquella que con él en su hábito venía, no pudiendo d’ella apartar los ojos ni ella d’él, de lo cual el príncipe nada holgava” (FdN, I, LV, 215).

—¡Ay, cuitado, que yo he pensado engañar y he sido engañado, engañado de mí y vendido por mi figura! ¡Ay, sandios Fulurtín y torpe enano! ¿Y cómo no conocéis tal burla como essa? *¿No veis, locos y de mal conocimiento, que aunque esse mi gesto tiene que no con gran parte a la grandeza y hermosura de mi cuerpo y bondad no puede igualar ni iguala?* ¡Ay, ay, mi grande amigo Fulurtín, que el demasiado amor que vós me tenéis os ciega! Caro me á costado vuestra vista, pues esperándola yo para plazer y gran gozo se me bolvió al revés. ¡Ay, mi señora Niquea! ¿Y cómo podéis vós ser engañada? Por cierto, esta es la mayor traición que jamás fue hecha.

(AdG, II, XCII, 459)

Es que no existe una copia perfecta; en muchos casos, si el personaje observara mejor, notaría las diferencias que le permitirían distinguir entre dos seres aparentemente iguales. La duplicación se da siempre, como dicen Jourde y Tortonese (1996: 91), cuando se insinúa la perturbación de la diferencia: “Le *dédoublement* [...] implique la reconnaissance, par un sujet, d’une perturbation dans la différence qui distingue normalement les êtres.” Veniendo menos los elementos distintivos propios y naturales de cada ser, los terceros personajes creen ver a un personaje duplicado; se trata de un error fundamental de la mirada, ya que esos rasgos distintivos suelen estar ahí (por ejemplo, el lunar en la mejilla de Sinestasia, que en un primer momento Archisidea no llega a notar).

Está claro que aquí al hablar de doble y duplicación nos referimos a esas reelaboraciones del tema que provienen de las tramas plautinas que tuvieron éxito en el siglo XVI y que proporcionaron los argumentos en dos vertientes: la de la usurpación de identidad y la de la similitud física que funciona como mecanismo cómico. No es casualidad si Troubetzkoy en su estudio *La figure du double* se refiere a las tramas centradas en hermanos, gemelos y amigos como la “prehistoria” del doble²⁵⁷.

²⁵⁷ Es a finales del siglo XVIII cuando se suele hablar de incorporación del tema del doble (el sosia de la tradición teatral) al género de la novela, una síntesis adaptada por los románticos alemanes, que contempla también una interiorización psicológica del tema y el abandono de las teorías clasicistas (Troubetzkoy, 1995: 9). Del mismo estudioso véase (1996, 2001). También comenta Segre (1984: 7) sobre esta época: “Non stupisce che la letteratura sul *Doppelgänger* sia fiorita particolarmente in periodo romantico, quando venne posto ed esasperato il problema del

Queremos, por último, hacer unas precisiones, trayendo necesariamente a colación unas teorías actuales, ya que aparentemente vamos a incluir en nuestro análisis elementos muy dispares. El de doble es un concepto proteico que incluye una serie de manifestaciones que tienen en común el cuestionamiento del principio de identidad. De manera unánime, muchos estudiosos del tema tratan el doble no como un tema, más bien como un “archipiéago” de temas (Jourde y Tortonese, 1996), afín al concepto de campo temático. Fusillo (1998; 2012)²⁵⁸ retoma esta noción de campo temático de Doležel²⁵⁹, entendiendo esta acepción como abierta y continua²⁶⁰, llegando a individuar motivos y tema hermanados que define como “variantes” de un architema: el de la “doble identidad”. Fusillo individua varios subtemas que forman parte de este campo temático más amplio.

rapporto tra soggetto e realtà percepita, e si rivelò che le cose sono molto più complesse di quanto non fossero apparse, o di quando avessero accennato tante invenzioni di gemelli o fratelli dal carattere opposto, di travestimenti e scambi di persona anche intersessuali.”

²⁵⁸ Su estudio se centra sobre todo sobre los temas del sosia y del doble (que se ponen en una relación de continuidad), y distingue otros temas que quedan incluidos en una familia más amplia dentro del campo de la “doble identidad”, que, según su propuesta, no forman parte del “doble” en sentido estricto. Hace también una distinción entre el tema del doble y el tema de los gemelos derivado de Plauto. Fusillo sigue tres recorridos textuales, estudiando obras en las que se presentan las situaciones de identidad robada (con las cuales es asociada la Antigüedad clásica), de semejanza perturbadora (Barroco) y de duplicación del yo (Romanticismo). Considera a parte el tema de los *gemelos* (un doble que tiene explicación biológica) de derivación plautina y con realizaciones en el teatro cómico a partir del siglo XVI, que llega hasta Musil (los hermanos Ulrich y Agathe) y en un sinnúmero de obras (ya independientes de la comedia) en el siglo XIX.

²⁵⁹ Doležel concibe el campo temático como un mini-sistema de temas afines estructurado por juegos de oposición, que enúclea: el tema de Orlando (un solo individuo existe en mundos ficticios alternativos); el tema de Anfitrión (dos individuos con identidades distintas viven en el mismo mundo ficticio); el tema del doble (dos encarnaciones de un mismo individuo coexisten en un único mundo ficticio). Este campo es representado por un triángulo, presenta zonas intermedias y variantes paradigmáticas y sintagmáticas (simultaneidad y exclusividad; similaridad/contraste; antagonismo/cooperación) y técnicas de desdoblamiento distintas (la fusión, la fixión, la metamorfosis), finalmente, variantes de autenticidad (el fantástico).

²⁶⁰ No existe una jerarquía de motivos, sino una progresión abierta, que puede enriquecerse con nuevas entradas.

Una distinción esencial que suele aparecer recurrentemente en las teorías sobre el doble es la que se da entre el desdoblamiento que afecta a dos personajes y el que se da por medio de un objeto externo: el *retrato* y el *espejo* (y la *sombra*) que también caben dentro de este campo temático. En el vértice de esta progresión de temas encontramos el *sosia* y el doble, que se basan en la duplicación de un personaje, dice Fusillo, y de todas sus marcas de identificación. Se trata de personajes –dos entidades distintas– que generalmente llevan nombres distintos, pero que van unidos por una semejanza excepcional y que puede resultar perturbadora²⁶¹, efecto registrado especialmente en las obras del Barroco.

Sin pretender ser exhaustivos, recordamos que los temas de los sosias, de la gemelidad y de “los dos amigos” serán el germen de muchas tramas de la narrativa española desde la mitad del siglo XVI, partiendo de la *Diana* (1558-59) de Jorge de Montemayor (los gemelos Ismenia y Alanio), y siguiendo, por citar algunas otras,

²⁶¹ Dentro de este campo temático, el de la “doble identidad”, el desdoblamiento explícito (de dos encarnaciones) ataca sistemáticamente el principio de identidad, y supone la vuelta de las creencias mágicas e infantiles, la esencia del efecto perturbador descrito por Freud (*Das Unheimliche*, 1919) en su celebre ensayo, que no podemos dejar de mencionar. La problemática del doble es de carácter existencial, lo que ha motivado la producción de obras de ficción, pero trascende este campo para inscribirse en los estudios teóricos. No podemos omitir los comienzos de los estudios sobre el tema con el ensayo de Rank (*Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, 1914), que ha tratado el motivo del doble con una particular atención a las creencias de las civilizaciones antiguas sobre la muerte y la inmortalidad alma, y su vinculación a la figura del sosia. Freud se inspiró en su discípulo para introducir el concepto del efecto perturbador producido en el lector por la vuelta de creencias infantiles y vinculadas al pensamiento primitivo, que deben ser superadas por la racionalidad. El término alemán *unheimlich*, difícilmente traducible (es la “inquietante extrañeza”), se refiere a lo que un tiempo era familiar y que se ha convertido en algo siniestro, y es el fenómeno en el que se inscribe el tema del doble, por la amenaza de la indistinción entre el yo y el otro. Jung (1989), por otra parte, comprende en la noción de doble no solo la polaridad del inconsciente individual, sino también el inconsciente colectivo con sus arquetipos (de donde proviene y la la recurrencia de los mitos, como los andróginos, los hermafroditos, etc.). Concibe la Sombra como lo que habita en el individuo de manera inconsciente, que es reprimida, en contraposición al yo social o máscara o “persona”, y puede ser integrada solo a través del proceso de individuación para poder acercarse a la totalidad (la identidad plena o “Sí mismo”, la meta del proceso de individuación). Contrariamente a Freud, por lo tanto, contempla un proceso de integración de la Sombra y se apoya en un concepto de plenitud ideal de raigambre metafísica.

en el *Patrañuelo* (1567) de Juan de Timoneda (patraña XXII), las *Noches de Invierno* (1609) de Eslava, los *Cigarrales de Toledo* (1624) de Tirso de Molina, *Las novelas exemplares y prodigiosas historias* (1624) de Juan de Piña, *Las Fiestas del Jardín* (1534) de Castillo Solórzano, y por supuesto en las obras cervantinas, como la *La Galatea* (1585) (la semejanza entre las gemelas Leonarda y Teodolinda que trae engañado a Artidoro; la amistad entre Timbrio y Silerio)²⁶².

El intercambio entre un personaje y su sosia será tema muy difundido en la comedia del Barroco español; el mismo Fusillo lo recuerda en la variante del sosia del soberano en obras como *El rey por semejanza* (1600) de Grajales, *El palacio confuso* (1630) de Lope de Vega y *La Ventura con el nombre* (1630) de Tirso de Molina.

Falta por aclarar un último punto: hemos dicho que en Plauto el tratamiento de la aparición de un sosia es esencialmente cómico; pero algunos estudiosos, a partir de Bettini²⁶³, han sugerido la posibilidad de que ya en relato plautino está efectivamente presente, en Sosia, una vacilación de la identidad producida por el encuentro con Mercurio, aunque se trata solo del germen del tema del doble canónico²⁶⁴. En general, la experiencia o el encuentro con un doble, u otra copia de

²⁶² Remitimos siempre al estudio de Gherardi (2007) que analiza la doble identidad de los sosias; la doble identidad de los gemelos; la doble identidad de los disímiles (amigos y rivales) en la narrativa a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Claramente no entramos en el mérito de las fuentes italianas que subyacen la creación de las obras españolas, puntualmente consideradas en el estudio citado.

²⁶³ Véase en particular Bettini (1992a); del mismo autor sobre el tema (1991, 1992b).

²⁶⁴ Véase al respecto de este pionerismo plautino Bargalló (1994), Doležel (1985b), García Hernández (2001). Acerca del tema del doble, además de los citados, han sido fundamentales los estudios críticos de Tymms (1949); dos estudios de huella psicoanalítica de los años '70, el ensayo de Rogers (1970), que se centra en el estudio de los “dobles latentes” en oposición a los “dobles manifiestos” (entre los primeros se viene a instaurar una relación psicológica, mientras el segundo se refiere a los gemelos y sosias), y el de Keppler (1972), que propone el nuevo concepto de *Second Self* (una unidad reducida a dualidad), y clasifica los dobles literarios en siete categorías (el perseguidor, los gemelos, la visión de horror, el amado o la amada, el salvador, el tentador, el doble en el tiempo). Keppler incluye los textos más diversos, en los que no toda la crítica registra casos de desdoblamiento. Esto porque la noción de *Second Self* es bastante generosa, y no requiere la semejanza física entre dos individuos, que es tal solo en presencia de una relación más profunda; la

sí mismo, empuja a percibir una desposesión de la identidad naturalmente percibida como única e irrepetible y un consiguiente efecto de anulación del yo²⁶⁵.

Todo esto es complementario y funcional para tratar la “temática plautina” y las varias formas de duplicación que introduce Silva en sus relatos para crear ambigüedad, aunque no responde a un propósito humorístico ni reproduce los esquemas de la trama plautina para crear los mismos efectos; por otra parte, estas temáticas, conocidas por nuestro autor, quedan plenamente adaptadas y refuncionalizadas en la trama caballeresca, especialmente en la *Cuarta Parte*, donde casi no hay dinámica entre estos personajes idénticos; por ejemplo, la semejanza entre Archisidea y Sinestasia no crea enredo; sin embargo, como veremos, agrega un matiz original al triángulo amoroso. Uno de nuestros propósitos es destacar cómo Silva llega a crear una fusión interesante y compleja de tópicos y temas de muy distinta tradición y procedencia (como los sosias, el espejo, “los dos amigos”), de los cuales el autor, como tendremos modo de observar, parece ya haber intuido –adelantándose a los autores que los desarrollarían de forma más decidida– el potencial narrativo.

semejanza exterior, por lo tanto, es solo el símbolo de esta continuidad interior. Señalamos también el estudio de Miller (1985), aunque se centra en la situación del Romanticismo en la historia literaria. Tradicionalmente, el *second self* doble ha evolucionado desde la noción de Rank como protección contra la destrucción del ego y negación de la muerte, hacia una consideración (en el siglo XIX) como fuente de instancias destructivas, y al mismo tiempo es visto como una amenaza, o un antagonista.

²⁶⁵ Esta pérdida de la identidad experimentada ante la aparición de un doble, y la misma obra de Plauto, ha llamado la atención de los psicoanalistas; según Lacan, el encuentro y enfrentamiento entre los dos “yo” permitiría ver como se comporta el “yo” cuando entra en contacto consigo mismo, bajo la forma de “otro yo”. Para Lacan, en la obra de Plauto, el “yo” es Sosia; el destino del yo, por su misma naturaleza, es el de econtrarse, tarde o temprano, ante su mismo reflejo, que lo amenaza de expropiarlo de todo lo que quiere alcanzar. En el diálogo plautino, Mercurio, insistiendo, llega a convencer a Sosia a abandonar su propia identidad. Es ahí que el sujeto se ve obligado a abandonar la ilusión de que su yo se encuentre en una posición única. Véase “Sosia” en Lacan (1954-1955: 387).

4.2.1. Las confusiones de identidad entre semejantes

Las confusiones entre semejantes que se dan en la *Primera Parte del Florisel de Niquea* no son las primeras; ya en el *Lisuarte de Grecia* y en el *Amadís de Grecia* podemos encontrar breves equívocos que se producen por la semejanza entre padre-hijo. Básicamente en estos encuentros y en los intercambios posteriores, de mayor extensión y complejidad, que se darán entre gemelos vemos que Silva utiliza unas mismas fórmulas narrativas básicas para construir los episodios según un esquema de falso reconocimiento-ápice de la confusión-revelación de identidad y conocimiento.

Cabe decir que el parecido funciona en los libros de caballerías para indicar el parentesco y los lazos de sangre que unen a los miembros de una misma familia (H20. *Recognition by resemblance*); el encuentro entre estos personajes suele ocurrir antes del verdadero reconocimiento, cuando el héroe aún desconoce sus orígenes, y tiene una función de anticipación, o puede ser el factor que desencadena el reconocimiento. En general, la semejanza tiene función identificatoria y garantiza la pertenencia a un grupo o linaje –es un signo de pertenencia e identidad.

En el *Lisuarte de Grecia*, para mencionar a Silva, Lisuarte es reconocido como hijo porque asemeja su padre²⁶⁶: “Vos, hermoso donzel, su pariente devéis ser, que mucho le parecéis” (LdG, VI, 22). En otra ocasión, es tenido por su abuelo; el parecido es tan perfecto que la distancia generacional pasa a segundo plano: “que con la súpita alegría no miré que no sois vós Amadís, porque vós sois muy moço y él será ya algo anciano” (LdG, LIV, 122).

En la *Primera Parte del Amadís de Grecia* se cuentan dos intercambios de persona: Amadís de Grecia (o Cavallero de la Ardiente Espada) se parece tanto a su padre Lisuarte que es tenido dos veces por él por dos infantas enamoradas de Lisuarte: Gradafilea y Abra.

²⁶⁶ “Identificación de un hijo por padre por parecido con él mismo”.

En el primer episodio, Gradafilea toma al Cavallero de la Ardiente Espada por el padre en el castillo de la Isla de Árgenes, donde se encuentra encantada²⁶⁷. Viendo a Amadís de Grecia, lo llama con el nombre del padre: “¡O verdadero amigo mío Lisuarte de Grecia, cuanto mal por vuestra causa he pasado! Pero agora yo lo doy por bien empleado con vuestra vista” (AdG, I, XXIX, 105). Amadís de Grecia, que no saben quién es, piensa que la mujer debe de conocer su identidad:

Y como esto dixo, fue con los braços abiertos para el Cavallero de la Ardiente Espada que mucho se maravilló en oírle dezir aquello, y pensó que ella sabía que era él, y él que devía tener aquel nombre que la infanta le dezía, y que ella devía de saber quién era su padre y madre pues así le hablava.

(AdG, I, XXIX, 105)

Podemos ver como a partir de aquí aumenta la confusión producida. El error de Gradafilea produce unos efectos en cadena: Amadís de Grecia cree que la infanta tiene la clave para descubrir quién es; Luscela, enamorada de Amadís de Grecia, que asiste a la escena de este reencuentro, cree que el caballero ama a Gradafilea:

Ella lo abraçó con gran alegría, mas de la princesa Luscela os digo que, cuando aquello vio hazer a la infanta Gradafilea, que toda se turbó, cuidando que su cavallero se avía mudado el nombre por no ser conocido y que devía de amar a aquella infanta.

(AdG, I, XXIX, 105)

En este punto Gradafilea, no entendiendo la reacción de quien cree ser Lisuarte, proporciona unas informaciones para buscar una correspondencia entre sus experiencias con el verdadero Lisuarte (la liberación de la prisión de Melía) y el caballero que tiene delante. Las experiencias contadas son decisivas para establecer que la infanta se ha equivocado:

²⁶⁷ Gradafilea ha quedado encantada por seguir la misma suerte que Lisuarte; la aventura acabará con el desencantamiento de este último.

La donzella le dixo:

—Y cómo señor, ¿no sois vós Lisuarte de Grecia, hijo del grande y famoso emperador Esplandián y de su amada muger, la emperatriz Leonoria, y aquel a quien yo libré de la prisión de la infanta Melía que por librar a vós me puse yo en el peligro de la muerte, que me preguntáis si vos conozco? Que yo soy la infanta Gradafilea, hija del Rey de la Gigantea, que por vuestra causa ha treze años que que estoy aquí encantada, passando la más amarga vida que nunca muger passó fasta la hora en que me veo la más alegre que nunca fue.

(AdG, I, XXIX, 105)

Vemos que aquí el equívoco es reforzado por el hecho de que el caballero desconoce sus orígenes, lo que hace que por un momento dude ser la persona a la que Gradafilea se refiere. El lector sabe desde el comienzo quién es el Cavallero de la Ardiente Espada, y asiste al propagarse del equívoco: al lado del error de Gradafilea, que piensa tener delante a su amado Lisuarte, se produce un error de interpretación de su amada Luscela que, viendo el abrazo²⁶⁸ entre el caballero y la doncella, sospecha una traición.

Se producen así estos planos: el conocimiento (“desde arriba”) del lector que ya sabe que Amadís de Grecia es hijo de Lisuarte; el punto de vista del caballero, que no conoce a Gradafilea, ni sus orígenes; el punto de vista de Gradafilea, que cae en el error y puede reconocerlo solo al final; el punto de vista de Luscela, que malinterpreta todo lo que ocurre ante sus ojos.

El caballero es tenido por Lisuarte en una segunda ocasión, cuando aún no ha sido reconocido por el padre. Amadís de Grecia y Gradamarte entran en la tienda

²⁶⁸ Cacho Blecua (2009: 56) ha subrayado como el universo afectivo en la obra de Montalvo se expresa a través de una retórica tanto verbal cuanto paraverbal: “En el *Amadís* matizan los perfiles de los personajes, aclaran sus relaciones personales, señalan jerarquías sociales, familiares y morales, muestran los sentimientos, la cortesía y el dominio del cuerpo, y potencian ciertos símbolos, acentuando, a veces, el valor estético e individual de la obra.” Los gestos desempeñan una función triple, siendo: 1) mecanismos de comunicación; 2) transmisores de sentimientos; 3) signos de pertenencia a un medio sociocultural definido. El abrazo en este caso denotaría una emoción bastante intensa que caracteriza las relaciones entre familiares o personas cercanas y que exterioriza un afecto. Al ser observado por Luscela, no es de extrañar que esta sienta celos hacia Gradafilea.

de Abra sin darse a conocer, con la intención de proponerse para ejecutar la venganza de Abra contra Lisuarte. Nada más quitarse el yelmo, revelando el rostro, es tenido por él: Abra, que cree tener delante el príncipe a quien ama, le habla como si fuera aquél. El episodio, como el anterior, se abre con una falla en el reconocimiento y se cierra con la aclaración por parte del caballero, que saca a Abra de su error. Claramente la sucesión de estos equívocos sirve para acercar progresivamente a Amadís de Grecia a la verdad y a descubrir su linaje, culminando en el enfrentamiento padre-hijo que es un motivo constante en los libros de caballerías.

Sin embargo, es interesante notar que en la *Primera Parte del Florisel de Niquea* recurre un mismo esquema básico (falso reconocimiento-ápice de la confusión-revelación de identidad y conocimiento, como hemos señalado al comienzo), sobre el que Silva varía introduciendo la posibilidad, para Florisel y Alastraxarea, de intercambiar sus papeles, utilizando en suma la semejanza como factor de complicación de la trama, otorgando mayor variedad al relato, y como resorte para crear confusiones y componer escenas de matices humorísticos.

En la *Primera Parte del Florisel de Niquea* Alastraxarea es tomada por su hermanastro Florisel en tres ocasiones (capp. XXI, XXII y XLIII). En el cap. XXI, pasa por el hermanastro, Florisel, ante los ojos de Silva: “le parecía tener delante don Florisel, tanto el cavallero le semejava” (FdN, I, XXI, 83). Alastraxarea aclara inmediatamente el malentendido, ya que seguir engañando a la dama sería muy descortés. Sin embargo, parte de la confusión persiste. La doncella guerrera es objeto de dos confusiones simultáneas: una de persona y otra de sexo. Una vez aclarado que no es Florisel, tiene también que precisar: “yo soy muger como vós”, porque Silvia sigue creyendo que es un caballero.

En el cap. XXII, la identidad de la doncella guerrera es confundida por la compañía de príncipes e infantas que viajan en un carro que viene de la ciudad de Niquea. Uno de los caballeros que va con el carro cree reconocer, al lado de Silvia, al Cavallero de la Pastora: “Trabajo tenemos, pues el Cavallero de la Pastora tenemos delante” (FdN, I, XXII, 86). Lo que alimenta el equívoco no es solo el aspecto de Alastraxarea, sino la presencia de la pastora a su lado. Todo el mundo sabe que Silvia anda con el Cavallero de la Pastora, conocimiento que, en cierta

medida, determina el autoengaño de los caballeros. Alastraxarea es invitada, con la identidad del Cavallero de la Pastora, a subir al carro, donde se encuentra en presencia de dos infantas muy jóvenes, Leonorina y Onoloria. Tenida por los caballeros y princesas del carro por el Cavallero de la Pastora, Alastraxarea acepta en cierto grado la identidad que se le atribuye. Con la identidad de Florisel, puede subir al carro y conocer a los personajes que viajan ahí. Está menos interesada en sacar a los presentes de su error, tal y como había hecho en el encuentro con la pastora. El personaje comienza, de hecho, a aprovechar de la semejanza con Florisel y pasa por él por un tiempo más prolongado. Es aquí que Silva empieza a jugar con las posibilidades que proporciona el parecido entre los dos personajes.

Observemos a este propósito el tercer episodio. En el cap. XLIII, Helena y su dama de compañía, Timbria, esperan la venida del caballero en un monasterio, la Ermita de la Alameda. Florisel tarda en llegar²⁶⁹. Este retraso abre en la narración una ventana temporal en la que Alastraxarea (su doble) puede aparecer y causar las confusiones típicas. En una secuencia narrativa paralela, Alastraxarea ha dejado la ciudad de Niquea, y mientras anda por un camino cerca de la ermita, Timbria la confunde con el Cavallero de la Pastora:

a poca peça llegó a la fuente donde la infanta Timbria estaba, que como la hermosa infanta el yelmo por el calor traía quitado y la infanta Timbria la viesse, cuidando ser el Cavallero de la Pastora, con gran gozo se levantó diziendo:

—¡O Cavallero de la Pastora, verdadero amigo! Bendito sea Dios que en tanto sobresalto vuestra tardança nos á tenido, quanto la razón de vuestra venida nos pone alegría.

(FdN, I, XLIII, 155)

Esta vez, Alastraxarea acepta la identidad de Florisel, tomando a propósito una verdadera decisión (“yo fingiré ser”): “No me ayuden los dioses si yo no sé este secreto, que yo fingiré ser el que esta doncella piensa, hasta saver el fin de su pensamiento” (FdN, I, XLIII, 155).

²⁶⁹ El verdadero Florisel, enamorado de Helena y correspondido, ha estado algún tiempo con la amada, para luego ir a probar la aventura de la Contienda de los Cuatro Hermanos.

Estamos en un momento clave con el asomarse de la iniciativa personal: Alastraxarea opta por actuar, al menos por un tiempo, como el Cavallero de la Pastora, con el fin de observar el mundo emocional de quien lo conoce. Escuchando las palabras que le dirige Timbria, entiende que esta está enamorada del Cavallero de la Pastora, pero “conoció que a otra don Florisel devía de amar”. Cuando llega Helena, Alastraxarea se hace pasar por él: “la infanta, tomando con sus manos las suyas, se las besó y dixo: / —Mi señora Helena, de aquí no me levantaré hasta que por vuestra boca resciba el perdón por mi tardança” (FdN, I, XLIII, 156).

El desorden causado por la apropiación de identidad termina casi enseguida, cuando Alastraxarea decide desengañar a las infantas y revela su identidad, ya que, otra vez, resultaría muy descortés para la infanta seguir su fingimiento. Lo que podemos destacar es que estos errores de reconocimiento constituyen una gradación que es sobre todo el preámbulo de las futuras dinámicas entre Alastraxarea y Florisel.

En el mismo libro, Silva construye, como hemos anticipado, dos episodios especulares de carácter lúdico que producen una interrupción en las andanzas y hazañas caballerescas; el doble protagonismo (de Alastraxarea y Florisel) permite en cierto momento cruzar las trayectorias de estos dos personajes y Silva se aprovecha de este rasgo de manera original, dando variedad a la narración, presentando en sucesión unas situaciones insólitas y entretenidas.

En narrador informa al lector de este parecido entre Alastraxarea y su hermanastro Florisel de Niquea al comienzo del relato, a manera de anticipación: “tan parecida a su hermano el príncipe Florisel, como la historia adelante hará muchas vezes mención” (FdN, I, I, 17). Y otra vez más adelante, hablando de la infanta: “tanto que muchas vezes por él fue tenido. Porque con la grandeza del cuerpo eran assí mismo iguales, aunque en la hermosura ella llevaba gran ventaja, como era razón, aunque en la del hombre él no tuviese par” (FdN, I, XXIII, 90).

La semejanza proporciona una serie de complicaciones potenciales en la intriga, en la que surge la posibilidad de jugar con la confusión de identidad y de sexo. Silva no explora completamente las situaciones que podrían surgir del problema del reconocimiento, sin embargo, crea dos situaciones en las que los hermanastros-gemelos se ayudan mutuamente para escapar de dos requeridores a

los cuales no corresponden, Arlanda y Falanges d'Astra. El parecido especular de los hermanastros-gemelos se refleja en la distribución simétrica de estas secuencias.

A partir de aquí, la semejanza cobra funcionalidad en la narración, plasmando la intriga. La verdadera Alastraxarea llega al reino de Tracia aprendiendo maravillada que alguien ha tomado su identidad: “allí van las preciadas infantas Alastraxarea con Arlanda, princesa de Tracia” (FdN, I, XLIV, 159), y ayuda a Florisel a evadir el requerimiento de Arlanda asumiendo a su vez la identidad masculina.

Queremos destacar un elemento en particular que se produce por esta situación de intercambio de identidades, que tiene que ver con la información repartida entre los personajes. El hecho de que uno se hace pasar por otro tiene de hecho aquí una consecuencia fundamental: Alastraxarea (con la identidad de Florisel) recibe la noticia de que la princesa Arlanda se ha quedado encinta después de haber seducido a Florisel: “hijo, que Dios plugo que de mí por mi tal engaño huvistes” (FdN, I, XLIV, 164), con lo cual espera convencer a Florisel a casarse con ella. Casi al final de la *Segunda Parte*, Alastraxarea ve en persona a este doncel, Florarlán: “no dexó de pensar, como ya lo tenía pensado, que como fuese hijo de Arlanda y don Florisel, como ella le avía dicho cuando pensó ser don Florisel en la red del jardín, para más moverle a su voluntad, que tenía hijo d'él” (FdN, II, LX, 505).

Alastraxarea es en la narración la única conocedora de este secreto, que mantiene junto al lector. Podemos ver cómo el equívoco en la narración se vincula a la posibilidad que un personaje tiene de recibir información a la cual normalmente no tendría acceso, e incluso el desarrollo argumental se ve influido por este error; Florisel llegará a conocer la verdad solo en el libro siguiente.

En el cap. LI, por la semejanza entre estos personajes, Grisa, enviada por Arlanda para que entregue una carta a Alastraxarea, se equivoca, entregándola a Florisel; así, el caballero descubre que Arlanda lo ha liberado de la prisión – creyendo que es Alastraxarea– con el propósito de que una vez llegada a la Torre del Universo la doncella guerrera combata con Florisel. El personaje llega a conocer una información que tendría que ignorar –el plan de venganza de Arlanda–, si el juego de los parecidos no substistiera en el relato para crear estos equívocos:

El cavallero, como leyó la carta, quedo tan fuera de entenderla cuanto antes, y dixo:
—Donzella, esta carta ni es para mí ni la entiendo. Por tanto, buscad aquella persona para quien sea, que aquí no es.

La donzella muy corrida quedó d'esto y tornó a tomar su carta, y con determinación de aguardar allí a la infanta Alastraxarea, se puso a mirar la batalla.

(FdN, I, LI, 190)

Los dos personajes tendrán que impersonar nuevamente al otro cuando, en el reino de Colcos, Falanges d'Astra, enamorado de Alastraxarea, quiere obligar a Alastraxarea al casamiento. Alastraxarea llega al reino de Colcos, pero no se hace pasar por el hermanastro. En este caso hay una variante. No es el personaje quien toma la iniciativa de hacerse pasar por otro, sino que Falanges, ya informado de la semejanza entre los dos, se autoengaña y cree tener delante a Florisel: “cuidó que si por ventura sería don Florisel de Niquea, que ya las nuevas de se tanto parescer el uno al otro tenía” (FdN, I, LIV, 209). Teniendo conocimiento del parecido, este personaje llega a auto-engañarse, mientras la misma información podría fácilmente llevarlo a entender que se encuentra ante la infanta –que será, más adelante, su esposa.

La princesa Arlanda se equivocará otra vez en el final de la *Segunda Parte del Florisel de Niquea* (LVIII, 498), cuando, al encontrarse con Alastraxarea, la toma por Florisel, pero esta vez la donzella guerrera la saca de su error: “mi buena señora, puesto caso que don Florisel y yo una cosa seamos en lo que en esta parte nos toca, no quiero rescibáis engaño de tener a otra ninguna persona en su lugar” (FdN, II, LVIII, 499).

Hemos anticipado que el juego de las semejanzas está presente en todos los relatos de Silva. En determinados momentos, cuando el “verdadero” caballero está ausente, entra en la escena un personaje que se le parece (un sosia, un gemelo), y suele causar equívocos más o menos prolongados. En la *Tercera Parte del Florisel de Niquea*, llega a la Torre de Diana la jayana Briangia, reina de Corite, del todo idéntica a Agesilao/Daraida –un verdadero sosia, pero de sexo distinto. Se resalta la extrema hermosura de esta jayana, “tan estremada en hermosura que dizen que

en toda la Grande Asia no ay donzella tan hermosa como esta reina de que os digo” (FdN, III, XC, 284).

En este momento el caballero travestido está ocupado en otras aventuras y las damas aguardan su venida. Diana, que a esta altura ya está informada de que la mujer es en realidad Agesilao, nada más verla, con el rostro cubierto y tan parecida en el cuerpo a su amado, piensa que Daraida ha vuelto:

que como entró vestida una ropa de brocado del cuerpo e disposición de Daraida, quitado un antifaz quedó con sus cabellos hechos lazadas y una rica girnalda sobre ellos, con tanta hermosura y semejança de Daraida que no parecía sino hecha y sacada a su natural; y tanto que Diana, cuando la vio, pensó que la reina su señora le avía, por burlar con ella, dicho que era la reina de Corite.

(FdN, III, XCI, 287)

Lo que inicialmente es un error de la dama, se convierte en un segundo momento en una burla de Sidonia que, aunque al comienzo logra convencerla de su error, divertida por la reacción de su hija, le hace creer que la jayana es realmente Daraida. Muy pronto el error se extiende a otros personajes: todas las doncellas que forman el entorno de Diana creen que se trata realmente de Daraida, y corren a abrazarla (la escena llega al ápice de la confusión):

La reina riendo una pieça dixo por burlar con ella, dando de ojo a la reina:

—Sabe, hija, que Daraida es, que por burlar contigo para ver si la desconoces emos fingido ser quien es.

Como Diana esto oyó fue tan fuera de sí de gozo que, añadiendo las sus hermosas manos al cuello de la reina, la besó en la haz e dixo:

—¡Ay, Daraida! ¡Y cómo has podido estar tanto tiempo sin me ver y aora viéndome con tanta disimulación! Bien parece que la larga ausencia ha templado la fuerça del amor que me tenías.

La reina reía tanto que no podía responder. Y Lardenia y la marquesa y todas las donzellas pensavan ya lo mismo que Diana, que estaban aí en torno d´ellas muy alegres y dezían:

—Señora, déxenos la vuestra merced, que también nós la queremos abraçar.

(FdN, III, XCI, 288)

El encuentro con el sosia de Daraida adquiere los matices de una burla cortesana construida por Sidonia con la complicidad de la reina Briangia, cuya víctima es Diana; el tono del episodio encaja con el carácter de este oncenso libro en el que Silva gusta de introducir motivos paródicos-burlescos, donaires²⁷⁰ y toques humorísticos, introduciendo momentos de distensión en el relato. La reina Sidonia se ríe de la reacción de Diana y la complicidad de Briangia, que finge ser Daraida, no hace sino aumentar el efecto producido y crea la broma.

Como en los demás episodios analizados, la aparición de un idéntico produce una serie de reacciones en los personajes, según el conocimiento que tienen de la realidad. En principio todos los personajes en la torre de Diana saben quién es Briangia. El elemento que desencadena el equívoco, sin embargo, es el extremo e inexplicable parecido físico con Daraida, que hace vacilar a Diana, aunque Briangia se presenta con su verdadero nombre. De aquí que Diana sea la única en creer que tiene delante a la doncella sármata, mientras Sidonia sabe perfectamente que su hija se confunde. Los planos que se constituyen en la escena son, por lo tanto: el del falso reconocimiento de Diana y, luego, de las doncellas de su entorno; el de Sidonia, que se burla de su hija, sabiendo perfectamente que Briangia no es Daraida; el plano del lector, que comparte el punto de vista de Sidonia, y se ríe del error de reconocimiento ocurrido.

Diana estrecha amistad con el sosia del caballero, que se queda en la torre hasta su llegada. Sin embargo, los juegos de sustituciones teatrales y las burlas que ocurren en el espacio de la torre entre los dos sosias, que visten trajes idénticos y pasan continuamente el uno por el otro, de gran entretenimiento para los demás, son solo aludidos en el texto:

estando juntas ella y la reina Briangia, no avía quien las desviasse la una de la otra, tanto que muchas vezes que se vestían de una manera, la reina (como muy graciosa fuesse) a Diana hazía graciosas burlas fingiendo ser Daraida, a cuya causa entre Daraida y ella avía grande amistad.

(FdN, III, XCIII, 297)

²⁷⁰ Véase García Álvarez (2017).

Ya importa menos la creación de un enredo basado en las sustituciones entre los personajes en el relato; Silva alude a las confusiones que los dos personajes crean con su parecido y que proporcionan diversión y entretenimiento en el espacio de la corte de Sidonia²⁷¹. Las confusiones de identidad ya cuentan por su valor lúdico y la intriga potencial pasa en segundo plano, aunque Silva no renuncia a poner a Diana en una condición de personaje “falible” cuando se encuentra al centro de la burla amena de las dos reinas.

Y es que aquí Silva juega como ha hecho en otras ocasiones con la incapacidad de la dama de reconocer a su amado. Lo había hecho en el *Amadís de Grecia*, ridiculizando el tópico del enamoramiento *de visu*: en el capítulo en el que Nereida y Niquea llegan a encontrarse (LXXXIX), la doncella sármata recuerda a Niquea a Amadís de Grecia, cuyo rostro la dama ha conocido solo en dos momentos, cuando se ha enamorado del caballero viendo la pintura en un pergamino, y en el espejo que le devolvía la imagen del amado en la Gloria de Niquea. Su capacidad para reconocer al caballero es incierta: en otra ocasión, cuando Niquea se encuentra por primera vez con su hermano Anastarax, no sabiendo si este puede ser Amadís de Grecia, tiene que mirar el pergamino en el que está dibujada su imagen (CXLVI). Como hemos visto, tampoco Arlanda sabe distinguir entre Florisel y Alastraxarea; Diana no distingue a Brangia de Agesilao/Daraida, y tampoco reconocerá al caballero que, cuando vuelve a Guindaya, lo hace con las armas y no en el hábito de doncella sármata, poco antes de encontrar a su sosia Briangia. Por lo tanto, Diana no puede sino pensar que este caballero desconocido se parece mucho tanto a Daraida cuanto a la jayana: “Por cierto, si no riessen de mí yo diría que aquel cavallero semeja tanto en el talle, hermosura, y desposición de las armas a la mi Daraida como la señora reina Briangia en la hermosura del rostro” (FdN, III, XCI, 289).

La casuística hasta aquí presentada nos sirve para poner de relieve el gusto creciente de Silva por unas situaciones novedosas y de carácter lúdico creadas a

²⁷¹ Adaptando las palabras de García Álvarez (2017: 152) al contexto: “Nos encontramos... en un ambiente ameno, en donde los personajes al fingir ser otros, de manera explícita o implícita, divierten a otros entes de la ficción que se encuentran en ese lugar.”

partir de la semejanza entre dos personajes; se trata de momentos de distensión introducidos en la narración, que van a entrelazarse con los otros motivos presentes. Estas situaciones, además de constituir una progresión, marcan también los antecedentes de los juegos de semejanzas, más elaborados y centrales en la narración, con los cuales Silva aporta novedad en la *Cuarta Parte*, obra que supone la culminación de toda la estética y de los recursos del escritor.

4.3. Los semejantes en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*

4.3.1. Rogel de Grecia: trayectoria de un caballero seductor e ingenioso

El aprendizaje de Rogel de Grecia²⁷² ocupa buena parte del oncenso libro; en él se caracteriza a este personaje como un incorregible amator, que se aventura en un sinnúmero de empresas eróticas, sin casi dejar escapar una sola oportunidad para seducir a damas y doncellas. A este propósito, Martín Romero (2010b: 161) distingue tres tipos de comportamientos sentimentales en la serie amadisiana: el primero es el prototipo de amante perfecto de Amadís de Gaula, seguido por otros caballeros como Esplandián y Lisuarte de Grecia; el segundo tipo de comportamiento amoroso es el de caballeros como Galaor, Floriano del Desierto, gemelo de Palmerín, en el *Palmerín de Inglaterra*, y por supuesto Rogel de Grecia; entre estos dos polos, encontramos otro modelo en el caballero que, aunque siente un amor idealizado por una dama, tiene otro amor después de este primero, como ocurre a Amadís de Grecia, enamorado antes de Lucela y luego de Niquea. Rogel resulta de la exacerbación de la tipología a la que pertenecen Galaor²⁷³ de Montalvo

²⁷² Sobre el personaje de Rogel véase el capítulo 6 del estudio de Daniels (1992, en particular desde p. 174), Sales Dasí (1996: 152-155), Ortiz-Hernán Pupareli (2009), Martín Romero (2010b).

²⁷³ “Don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, se murmura que fue más que demasíadamente rijoso; y de su hermano, que fue llorón” (DQ, II, II). Ya en la primera parte de la obra cervantina el caminante recuerda la naturaleza inconstante del caballero: “me parece, si mal no me acuerdo, haber leído que don Galaor, hermano del valeroso Amadís de Gaula, nunca tuvo dama señalada a quien pudiese encomendarse” (DQ, I, XIII).

y el Perión del mismo Silva, pero es a la vez una figura de caballero del todo original creada por el escritor.

Desde el *Amadís de Gaula* encontramos por un lado la figura del caballero virtuoso, por otro lado las figuras de contrapunto a la lealtad a una sola dama y la libertad de perseguir varias conquistas amorosas; esta es la función de Galaor, que, con su propensión a la sensualidad, en oposición a la figura de Amadís, acaba exaltando su integridad. Por una parte está el caballero virtuoso, por otra el prototipo del caballero seductor²⁷⁴, pero el primero es susceptible de convertirse en el otro, “pues el menor descuido erótico, la menor distracción del caballero frente a su compromiso amoroso-caballeresco es capaz de obrar la transformación en él” (Amezcuca, 1984: 125).

En las narraciones de Silva, la concepción del amor de Rogel contrasta con la de los caballeros que lo acompañan en sus andanzas, como Filisel en la *Tercera Parte* y Brianges en la *Cuarta Parte*, a los cuales convierte en receptores de su visión. Rogel de Grecia será el que subvierta todas las normas establecidas de la obediencia amorosa a la dama, afirmando ante Filisel que la tradicional lealtad de amor de su familia es una sandez, y que sería una locura “dejar de gozar de hermosas dueñas y doncellas en quanto ellas me quisieren: que éste me semeja mejor seso, procurando como mi señora no lo sepa” (FdN, III, XCVI, 301).

Los encuentros amorosos de Rogel se dan sin pretextos –en ningún momento es forzado a amar a una dama por un encantamiento, como le ocurrió a su abuelo, o se ve obligado a seducir a una dama con una finalidad segunda, sin desear realmente el nuevo enlace, como hizo su padre Florisel.

El protagonista encarna una vitalidad en campo sexual y una voluntad libre por oposición a la vida ejemplar y a la fidelidad caballeresca. En la *Cuarta Parte* Rogel seguirá predicando su ética amorosa al caballero Brianges: “Dexad en mal punto estas sandeces de lealtad de amor, y tratad pendencia de amores con una de las infantas, y démonos plazer en quanto podamos” (FdN, IV, I, VI, fol. 6r), tanto que este llegará a temer convertirse en un amador desleal por estar en su compañía.

²⁷⁴ Que existe en las dos variantes del caballero seductor propiamente dicho y del caballero adúltero, véase Ortiz-Hernán Pupareli (2009).

Rogel se distingue de los demás caballeros por anteponer el amor como motivación fundamental frente al deseo de alcanzar la fama. Rogel no alcanzará nunca la fama de amador leal como sus antepasados, tal y como le amonesta el rey de Susiana, y solo puede aspirar a sobrepasar su fama por las armas, pero Rogel contesta defendiendo su deslealtad ya que: “Con la gloria de las victorias que yo he ganado de muy hermosas doncellas, que ellos an perdido por lealtades de amor, tendré paciencia en la embidia que en las hazañas les puedo tener” (FdN, IV, V, fol. 14r).

Rogel, en suma, tiene en estas narraciones más aventuras amorosas que cualquier otro caballero, aunque su actitud varía según los casos y los tipos de doncellas con las cuales se relaciona²⁷⁵; en esta actitud que franquea los límites del amor caballeresco se puede leer un tratamiento paródico del amor que Silva había ya explotado en la *Segunda Celestina* con el personaje de Pandulfo, como ya apuntaba Daniels (1992: 155). Para Sales Dasí (2001a: 411), con la creación de estos personajes en los que predomina el instinto sobre la obediencia amorosa a la dama, “Silva tiende a una democratización del sentimiento amoroso que le distancia de las doctrinas cortesanas.”

Rogel desea multiplicar su yo tantas veces cuantas son las aventuras eróticas que se le presentan. En el cap. LXVI de la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* Rogel quiere seducir a tres doncellas a la vez (Sinda, Galinda e Siresa): “yo os quiero a todas tres”. El problema que se plantea es el sobrenúmero de doncellas, que Rogel resuelve afirmando ser tres en uno: “No se me asemeja a mi que ay mas que *uno* —dixo la donzella. / —Como es esso? —dixo el cavallero— pues qu’estamos aqui *tres*.”

La moralidad de Rogel se desvanece cuando el caballero se encuentra lejos de la dama, buscando alivio en los brazos de otras conquistas. Seduce a muchas mujeres, aunque se profesa enamorado de Leonida. Rogel prefiere el placer a la moralidad y a la pena de amor, y gana fama a través de su infidelidad y no por la

²⁷⁵ Como destaca Martín Romero (2010b: 165), la actitud de Rogel no es siempre idéntica, ya que “no sólo diferencia entre la seducción de damas a las que jamás pedirá su mano y el amor que siente por altas doncellas, sino que entre sus amoríos de pasatiempo también distingue atendiendo a los méritos y virtudes de cada una de ellas.”

sumisión a la voluntad de su amada. Su concepción del amor es completamente sexual. En la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* intenta seducir a Persea²⁷⁶ (cap. VIII), olvidando su amor por Leonida, y se enamora de Archisidea poco después, dejando atrás a las dos. Sin embargo, ni siquiera este amor llega a alterar su natural tendencia a la promiscuidad, y, una vez adoptada la identidad de Constantino, llamado a liberar a la encantada Argentaria, tendrá una relación amorosa con ella.

Sin embargo, tras su vuelta al Valle de Lumberque el personaje en cierta medida cambia, no tanto a nivel psíquico, cuanto para fines esencialmente narrativos²⁷⁷: especialmente en el segundo libro de la *Cuarta Parte*, queda poco de la vitalidad sensual con la que Rogel dirigía sus amores precedentemente. Rogel tiene ahora como único fin el casamiento con la emperatriz; el caballero por fin “ha de redimirse de su casquivano pasado ante su amor definitivo” (Martín Romero, 2010b: 171).

Se crean muchas menos oportunidades para posibles infidelidades, si excluimos la relación con Argentaria que ocurre al comienzo; por el resto de la narración el caballero tiene varias aventuras, sobre todo bélicas en el primer libro, y cuando se halla ante el doble de su amada, la princesa Sinestasia, se resiste a seducirla. Para emparejar a esta copia de Archisidea decide buscar un sustituto: su amigo, el rey de Susiana, al cual propone casarse con Sinestasia, ya que él aspira a la mano de Archisidea.

El personaje se centra ahora en un objetivo: superar los obstáculos que le impiden casarse con la emperatriz: la diferencia social (cuando es Archileo) crea una aparente dificultad inicial que en realidad no subsiste, ya que Rogel es caballero, y el amor entre Archisidea y el pastor sería imposible; el obstáculo real entre Rogel y Archisidea es el de la religión (Archisidea es pagana). En realidad,

²⁷⁶ Con esta dama Rogel se comporta de forma tímida ya que la honestidad de Persea detiene sus avances eróticos (Martín Romero, 2010b: 166).

²⁷⁷ En el último libro de la *Cuarta Parte* (LXXX, fol. 115r) Rogel se transforma incluso en “instrumento activo de la conversión religiosa de su amigo el rey de Susiana”; como apuntan Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 178), “podemos pensar en una evolución psíquica, sin embargo, nada más lejos de la realidad. Sencillamente, el autor ha utilizado a su personaje de manera indistinta para conseguir efectos diferentes, según las necesidades y finalidades de cada texto y de cada episodio concreto.”

toda la resolución dependerá al final de Archisidea, ya que para poder celebrar la boda con Rogel decidirá, como muchos personajes paganos de los libros de caballerías, convertirse al cristianismo. Toda la acción de Rogel que adopta la identidad de Archileo tiene la finalidad de hacer avanzar la relación entre la dama y su verdadero yo, Rogel, y empujar a la dama hacia esta resolución.

Tipológicamente, Rogel es un caballero seductor, infiel, no es un caballero que se subordina a la amada, sin embargo, en el último libro utilizará su ingenio para llevar a cabo estos amores. Se hace mucho más astuto en sus estrategias y se va a servir de una serie de elementos, como hemos observado: el disfraz y la doble personalidad; el auxilio de las cartas; en ocasiones, del apoyo de un cómplice para mantener en pie el juego de identidades. En su camino hacia la conquista de la dama surgen dos problemas principales: Rogel tiene que solucionar un triángulo amoroso, ya que Sinestasia está enamorada de él y quiere obstaculizar su relación con Archisidea; en segundo lugar, una vez que ha vuelto a su verdadera identidad, el caballero no podrá solucionar el conflicto religioso; a este punto solo la conversión de Archisidea propiciará el desenlace y Archileo podrá revelar su identidad.

4.3.1.1. La duplicación de Rogel, el sosia de sí mismo

Al lado del disfraz, el juego de semejanzas aumenta profusamente los equívocos en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*. En el primer libro Archileo vuelve a la corte de Archisidea con la identidad del caballero Costantino. La invención de esta falsa semejanza es estratégica ya que permite al personaje mantener separadas las dos identidades y es una novedad de Silva.

En el *Primaleón*, por ejemplo, don Duardos se encuentra en un dilema parecido a la hora de aparecer ante Marinte. El caballero ha ido a Constantinopla para ver a Flérida haciéndose pasar por el hijo perdido del hortelano de palacio, Julián. Marinte, que sale para honrar al caballero por haber vencido a Camilote, ruega a don Duardos que revele su identidad. Este lleva el rostro cubierto, y por una buena razón: al revelarlo, Marinte entendería que el caballero es el hortelano Julián. Aceptando el ruego de Marinte, se descubre y vuelve a ocultar con rapidez: “Esso

haré yo por vos de grado —dijo don Duardos. / Y quitose el yelmo y tornolo a poner muy aína porque Marinte no lo conociese” (CVIII, 249). Comenta este episodio Guijarro Ceballos (2007: 201): “tal vez la rapidez con que se desarma, muestra el rostro y lo oculta de inmediato obedece a la necesidad de que el reconocimiento visual no sea tan prolongado como para que Marinte descubra el vencedor de Camilote.” De esta manera don Duardos llega a mantener secreta la identidad de hortelano, evitando descubrirse ante Palmerín, que reconocería sus facciones.

De la estrategia de ocultación del caballero deriva la necesidad de cubrirse el rostro para no ser reconocido como el mismo: en el *Lisuarte de Grecia* del mismo Silva, Perión y Lisuarte, con el nombre de Cavallero Alemán y Cavallero Solitario, se ocultan con sus yelmos para no ser reconocidos como ellos mismos ante Amadís (LXVII, 161), ya que el rostro es el signo de identificación más inmediato.

En la *Cuarta Parte*, Archileo debe usar su ingenio para mantener la identidad de pastor, al lado de la de Constantino; a este propósito hemos traído a colación el *Primaleón*, ya que vemos cómo Silva llega a solucionar de una manera distinta y original el inconveniente de tener que reaparecer ante quien lo conoce, por medio de la creación de un “falso sosia”²⁷⁸. Las ventajas son evidentes: gracias al ardid, el personaje dispone de una doble identidad que le permite actuar con diferentes roles en la narración, multiplicándolos a la vez que estos derivan de una misma persona.

En el episodio del *Primaleón*, Flérida reconoce las manos del hortelano cuando este coge las suyas: “la Infanta las quitó afuera y bien conoció que aquellas manos hermosas del caballero eran las del su Julián” (CVIII, 251), pero no puede asociarlo del todo al falso hortelano, ya que no le ve el rostro. Archisidea ve claramente el rostro de su pastor y, sin embargo, acepta la explicación de Constantino y la posibilidad de encontrarse ante un doble de Archileo. En cualquier

²⁷⁸ La estrategia por la cual un personaje recurre a la creación de un “falso gemelo” no será ajena a la narrativa posterior: como expone Gherardi (207: 122) “Qualora, difatti, un personaggio intenda sottoporre un terzo allo scherno, ricorre spesso alla messa in scena di una falsa gemellarità, finge, cioè, l’esistenza di un gemello la cui presenza accredita con l’esercizio del doppio ruolo e attraverso apparizioni alternate. L’espedito, che corrisponde allo sdoppiamento di una sola persona in due entità, alimenta una categoria che sembra giusto definire dei «falsi gemelli», nonostante condivide con le coppie reali tutto il carico di conseguenze connesso alla loro comparsa in campo.”

caso, las personalidades de Rogel están tan estratificadas (una depende de la otra) que, aunque Archisidea lo reconociera, sabría solo que Archileo es caballero, pero no que es Rogel de Grecia²⁷⁹.

El autor del *Primaleón* conoce muy bien la dinámica narrativa propiciada por el uso del yelmo y su papel en el mecanismo de ocultación/revelación de identidad. Hemos dicho que el personaje crea un “falso sosia” y desdobra su papel en la narración (un individuo se desdobra en dos entidades) para esquivar el inconveniente que presenta el haber asumido una personalidad alternativa y tener que aparecer en un contexto en el que puede ser reconocido. Feliciano de Silva va más allá de la mera ocultación del rostro en un intento de introducir una variación en este tipo de situación narrativa. Se trata, según hemos expuesto, de uno de los hallazgos más originales de la narración, en la que va a tener varias consecuencias.

De hecho, Archileo hace a Archisidea una revelación estratégica, diciéndole que el caballero Constantino es en realidad Rogel de Grecia. Sobre todo, la semejanza permite a Archisidea desplazar sus sentimientos de un sujeto inapropiado para la relación amorosa por su estatus, hacia Rogel, con el cual podría casarse una vez superados otros obstáculos, como el de la religión (recordemos que Archisidea es pagana). Las maniobras de Rogel han tenido como resultado este desvío de sentimientos hacia su persona: Archisidea no puede amar a Archileo por ser de clase inferior; cuando aparece Constantino, la emperatriz se siente atraída hacia el caballero, que es igual a Archileo, pero presenta menos problemas en cuanto a la diferencia de clase; finalmente, sabiendo que Constantino es Rogel, el caballero ha conseguido que la emperatriz quiera casarse con él, considerándolo el primero entre sus preferencias.

Los sentimientos de Archisidea se han movido de Archileo a Costantino, y de este a Rogel. La semejanza es suficiente por sí sola para que se produzca esta transferencia de sentimientos de una persona a otra, aunque se queda la diferencia estamental: la semejanza no destruye el orden natural y social. Archileo es tercero porque no podría nunca superar a los dos caballeros en los favores de la dama.

²⁷⁹ Del mismo modo, Flérída reconoce a Julián, pero ignora que este es don Duardos.

En este punto, se suman algunos importantes matices: queda implícita a lo largo de la narración la posibilidad de sustitución que ofrece la semejanza, por lo cual será el mismo Archileo quien sugiera a la emperatriz que, siendo los dos tan idénticos, sería muy fácil para Rogel aparecer ante ella en los trajes del pastor, sin que ella se entere. Al lado de un falso reconocimiento Archileo concierta también una falsa sustitución, dejando creer en cierto momento a Archisidea que Rogel ha entrado en el valle con el traje pastoril.

La situación es incluso más complicada, porque Rogel actúa simultáneamente, como hemos visto, con la identidad de Archileo; de Archileo se enamora la doncella guerrera Sarpentarea, que está al servicio de Archisidea, y espera casarse con el pastor²⁸⁰. Silva crea solo un enredo sentimental en el que una serie de personajes se sienten atraídos hacia sujetos de apariencia idéntica: Rogel se siente dividido entre dos damas parejas en belleza y estatus, mientras Sarpentarea y Archisidea pueden aspirar a casarse con dos sosias de diferente estatus, pero básicamente se sienten atraídas, sin saberlo, hacia el mismo individuo. Además, comparten la misma incertidumbre acerca de su lealtad.

De hecho, al comienzo del segundo libro, Archisidea descubre las numerosas relaciones de Rogel a través de la aventura de los gozos y angustias de amor: el cuerpo de Finisbel se transforma en Rogel de Grecia y en Archileo, confundiendo a Archisidea, y del cuello del cuerpo muerto de la princesa Fenisbela brotan todas las mujeres amadas por el caballero, dejándola incierta sobre la atribución de tantas proezas, que implicarían la poca fiabilidad de Rogel como amador.

Archileo pretende dar solución a estas dudas atribuyéndose todos los amoríos con esas doncellas:

[...] vuestra grandeza no sabe quanto el príncipe y yo nos parecemos [...] pues la figura no dezía qual de nos fuesse [...] Yo lo diré a vuestra grandeza —dixo él—, y es

²⁸⁰ Sarpentarea aconseja a Archisidea para que acelere el trato con Rogel, porque sabe que Archileo de este modo estará libre para recibir su amor, lo que el lector sabe que no puede pasar, por ser Archileo y Rogel la misma persona. El lector sabe que solo una de estas relaciones podrá tener un final feliz: la de Rogel con la emperatriz.

que ambos no podíamos amar juntamente a todas aquellas donzellas que vistes, por do se sigue como es la verdad que uno es el que las ama y no dos.

(FdN, IV, II, fol. 65r)

Y al final confiesa: “que otro que yo no es el que vistes” (FdN, IV, II, fol. 65r).

Las confusiones entre Rogel-Archileo se dan fundamentalmente de tres maneras: ante todo, lo que confunde a Archisidea, como hemos dicho, es lo que ve en la aventura de Finisbela; en segundo lugar, Archisidea tiene un sueño, en el que ve a Rogel con el hábito de pastor; luego, el mismo Archileo cuenta a la emperatriz su propio sueño, en el que dice haberse encontrado con su doble, Rogel. Sin olvidar que más adelante, esta vez por un encantamiento de los sabios, Archisidea verá nuevamente trocados los hábitos de Archileo y Rogel, y nuevamente el pastor dirá una verdad camuflada de mentira: “Pues sepa vuestra Magestad —dixo Archileo—, que yo soy el Emperador, y él es yo” (FdN, IV, II, LXIII, fol. 130r).

Siguiendo la línea interpretativa hasta aquí adoptada, vamos a ver cómo el sueño es uno de los elementos que contribuyen a acercar el personaje a la verdad, sin embargo, el enigma no va a resolverse demasiado pronto. Por otro lado, es otra manera con la que Silva, como ha observado Jiménez Ruiz (2002: 148, nota 49), juega con ese confín entre “lo real y lo imaginario”. No solo el sueño tiene que ver con un plano que se contrapone a la realidad: aquí hay que sumar el dato de que los personajes que aparecen en este plano son ficcionales —o sea, el caballero vestido de pastor ya actúa con una doble identidad y su apariencia es engañosa.

El sueño es uno de los motivos típicos en los libros de caballerías; como señala Cacho Blecua (1987: 132-133), los sueños tienen varias funciones: 1. La de intrigar al lector aumentando su expectación para el desarrollo de los acontecimientos; 2. Sirven de eje estructural del relato, anunciando acontecimientos futuros; 3. Como las profecías, pueden señalar el carácter apriorístico de personajes y hechos excepcionales; 4. Sirven para llamar la atención del lector-oyente; 5. Son un recurso meramente literario y el lector se convierte en su intérprete.

En este caso, tiene función profética, ya que al personaje —y, por supuesto, al lector— se le dan unas claves que anticipan el futuro desarrollo de los acontecimientos y la resolución de la confusión provocada en la emperatriz. En el

cap. XXXII del segundo libro, Archisidea sueña con el “príncipe don Rogel vestido en los ábitos de Archileo que le dezía: / —Mi señora, conoceme la vuestra merced? No os engañe mi disfrace, que yo soy” (FdN, IV, XXXII, fol. 65v). Archisidea sueña la realidad, ya que poco antes el pastor le ha dado a entender que él y Rogel son la misma persona: “mas pareciole que como naturalmente se sueña aquello, en que los mortales el entendimiento más ocupado traen despiertos, que lo que avía passado con Archileo le avía hecho soñar lo que soñó” (FdN, IV, II, XXXII)²⁸¹.

Claramente el doble plano que hemos ya explicado está presente, el del personaje víctima de la confusión y el del lector que ya conoce el valor de esta anticipación, y es que la dimensión onírica hace aún más dificultosa la comprensión de la realidad, y es un recurso que le permite a Silva llevar al extremo la tendencia ya marcada, la de crear una ficción en la realidad de la ficción.

Esta puesta en cuestión de la realidad a través de la aparición de dos apariencias con un mismo rostro tiene su antecedente en el *Primaleón*. En el cap. CXXVII, Flérida ve en un espejo mágico²⁸² a Julián con el traje de hortelano con una corona en la cabeza:

Flérida [...] tomó el espejo en sus manos. Y así como se miró en él, vido al su Julián así como él andava en la huerta; salvo que tenía una corona muy rica en la cabeça y un centro real en las manos, y era tan alegre contra ella que más no podía ser. La infanta fue muy muy espantada cuando así lo vido y pensó que todas sus doncellas lo veían, y con gran turbación lo dexó caer de las manos muy espantada.

(CXXVII, 305)

²⁸¹ “La misma reflexión con que la protagonista considera el sueño nos presenta éste dentro de la categoría que Macrobio definió como *somnium*, o sueño verdadero (frente a *insomnium*, *visum*, *visio* y *oraculum*); para ella, pues, el sueño —que para nosotros, conocedores de la realidad en todas sus caras, no es más que la verdad—, posee valor de premonición” (Jiménez Ruiz, 2002: 149, nota 49).

²⁸² Este espejo oscurecido es traído a la corte por una doncella; solo un caballero extremado en bondad podrá hacerlo volver a su orginaria transparencia, y entonces se revelará en él la imagen de la persona amada; al intentar la prueba don Duardos, el espejo muestra la imagen de Flérida, constituyendo una prueba de la lealtad del caballero.

La turbación de Archisidea es un eco de la de Flérída: ambas damas se quedan turbadas al ver una misma apariencia vestida con dos hábitos, episodios ambos que tienen valor de premonición y comportan para las dos damas un gradual acercamiento a la verdad.

En el cap XXXVI, Archileo cuenta un sueño a Archisidea, intentando acercar la emperatriz a la verdad. Este proceso de acercamiento es favorecido por una serie de situaciones que aparecen en sucesión en unos pocos capítulos: el sueño de Archisidea, la propuesta de Archileo de hacerse sustituir por Rogel en el valle de pastores y el cuento de este sueño. Este, además, forma parte de una narración hecha por el propio pastor: el lector no ve al pastor mientras sueña, como ha ocurrido con el sueño de Archisidea, con lo cual todo podría ser una invención del personaje que lo cuenta, un ulterior plano ficcional.

Podemos observar que Silva complica los planos creados: un ente de la ficción (Archileo), tiene un sueño, en el que él mismo se encuentra con su otro yo, Rogel. Lo que nos interesa es que en todo esto Silva llega a imaginar este encuentro como si de una escena teatral efectivamente se tratara, a partir de la célebre escena del *Amphitruo*. Otro plano que se inserta en esta cadena en la cual el personaje es alejado, cada vez más, del plano de la realidad (y el lector también) es esta escena de derivación teatral: una representación dentro de un sueño. En esta representación, a su vez, el mismo Archileo experimenta una vacilación de identidad al tener una pugna para reivindicar su “yo” contra la aparición de su doble Rogel que, como Mercurio con Sosia, amenaza suplantarlo.

Sin embargo, la finalidad de lo que cuenta Archileo es proporcionar a Archisidea una verdad disfrazada de ficción –es decir que el énfasis está claramente lejos de caer en la desposesión de la identidad de Archileo. Por otra parte, la “suplantación” de Rogel es efectiva en el relato, al menos en los afectos de la emperatriz, como Archileo recuerda a Archisidea en varias ocasiones: “vuestra magestad de segundo me hizo tercero” (FdN, IV, II, XXIX, fol. 60v); “no es justo que pues vuestra grandeza de primero me hizo segundo, y de segundo tercero” (FdN, IV, II, XXIX, fol. 61v).

Resumiendo, los planos creados son: el plano real dentro de la ficción (lo que es experimentado por los personajes); la ficción dentro de la ficción (el disfraz del

caballero); el cuento de Archileo acerca de su sueño; una especie de “representación” en forma dialogada que se da dentro de este sueño.

En el sueño de Archileo (que, según se presenta en el texto, es solo el *cuento* de un sueño), en fin, se da esa duplicación, o mejor, la presencia simultánea de los dos socios (pastor y caballero) que no es posible en la realidad, por tratarse de una sola entidad física:

Soñaba, mi señora [...] que echado sobre las flores me dormía, y cosa ninguna soñaba, mas que recordava de sueño, y me hallava vestido en las ropas del príncipe Griego, y viéndome con su propio rostro en las aguas de la fuente maravillándome mucho decía: —Válanme los Dioses, yo no solía ser Archileo, pues como soy agora el príncipe Griego, que puede ser aquesto, pues yo no veo ante mí al dios Mercurio para que me haga juzgar por otro yo como hizo a Sosia, para poder gozar de los amores de la muger de Amphitrión. ¿Pues luego qué será esto? Que yo sin duda soy Archileo.

Pues estando en este sueño llegava a mi otro Archileo vestido en mis ropas, y preguntávale yo:

—¿Tú quién eres?

Y respondíame:

—Yo soy el príncipe Griego.

—¿Como es posible —decía yo—, que seas tú, lo que soy yo? Pues conóceme —decía yo—, y no te engañes por el vestido que tenemos trocado, que sabe cierto que yo soy tú, y tú eres yo. Que esto —decía yo—, porque yo sin duda soy Archileo, aunque tengo estos vestidos.

Y él decía:

—Pues yo también soy don Rogel, aunque me ves con los tuyos.

—Válanme los Dioses —decía yo—, dame señas, por do te conozca, si eres tú yo, o yo soy tú.

—Yo te las daré —decía él—, y es, que yo vengo de tañer, y cantar a la Oriental Emperatriz como suelo, y tú estar aquí acostado.

—No es posible —decía yo—, porque después que estoy aquí gran pieza he estado que no he estado aquí, y en esse tiempo, yo fui a dar la música a la Emperatriz mi señora, y dizes me tú que eres yo, sino me das otras señas, essas no me satisfazen.

—¿Tu asme visto? —dixo él.

—Sí, muchas vezes —dixe yo.

—¿Pues cómo no me conoces? —dixo él.

—¡Cómo te tengo que conocer —dixe yo—, viéndote con mi propio gesto y vestidos, y a mí con los tuyos, diziéndome tú que eres yo, y que yo soy tú! Porque o yo estoy con el sueño trasportado si no soy Archileo, o tú quieres burlar conmigo, diziéndome que eres yo.

—¡Dacá! —dixo él—, troquemos los vestidos, veamos si con ellos tomarás la memoria que has perdido.

Y con esto, el se vistió de mis vestidos, y yo de los suyos. Y, como me vio vestido, dixo:

—¿Qué te parece?

—Paréceme —dixe yo—, lo que antes me parecía, porque a mi parecer maldita la cosa que el vestido nos ha mudado, de lo que antes éramos.

—Pues, ¡míralo bien! —dixo él.

Y en esto, yo me sentía tan embaucado que con alteración recordé, y hálleme echado sobre la verde yerva solo, y con el verdadero conocimiento de quién era. Esto, mi señora, fue lo que soné.

(FdN, IV, II, XXXVI, fol. 74r)

En el núcleo del diálogo, Archileo y Rogel debaten sobre quién entre ellos ha tañido y cantado las bucólicas para la emperatriz, reflejando en el juego de pronombres (ya propio del diálogo original plautino, en el que se suceden una serie de respuestas paratácticas) esa confusión que Archisidea no es capaz de solucionar, el enigma de creer que existen dos individuos con un mismo rostro, que en cualquier momento pueden presentarse en su corte sin que ella los pueda distinguir. Y, en definitiva, insistimos una vez más, el cuento muestra la verdad: que se trata de un mismo individuo.

La posibilidad de que los dos sosias se sustituyan queda latente en el relato. A partir de cuando Archileo sugiere a Archisidea que Rogel podría entrar en el valle de pastores trocando con él los vestidos, la duda se insinúa sutilmente en la emperatriz:

El príncipe Griego [...] dize que suplica a vuestra magestad que pues el no trae estado, ni autoridad para que con ceremonia de grandeza parezca ante vós que vuestra grandeza le dé licencia para que disfraçado en mis ábitos os pueda besar las manos.

(FdN, IV, II, XXXIII, fol. 70v)

el vino conmigo, y cerca de aquí lo dexo escondido hasta saber vuestra respuesta, díxome que os suplicasse, si no lo quisiessedes aceptar, que le diessedes licencia que a la noche viniese en mi nombre entre los otros pastores a oyr vuestra música, y a oylle a él tañer y cantar.

(FdN, IV, II, XXXXIII, fol. 71r)

En la consciencia de la emperatriz se proyecta la idea de que esta sustitución habría sido posible en cualquier momento desde la entrada del pastor en su corte. Archisidea tiene que reconocer que “bien pudiera el príncipe hazer esto sin mi licencia, porque ya que estaba aquí poco yva que lo hiziera, y por tanto yo haré lo que dizes” (FdN, IV, II, XXXIII, fol. 71r). De ahí que la emperatriz solicite más que una vez a Archileo para que le diga la verdad en caso en que no fuera quién dice²⁸³; sin embargo, las respuestas del caballero-pastor se apoyan en una fundamenal ambigüedad; es el caballero quien conduce la trama y también la atribución de las infidelidades al pastor permite a Rogel desdoblarse hábilmente manteniendo intacta su posición en el corazón de la dama.

4.3.2. La duplicación a través del espejo

En sus relatos Silva suele explotar situaciones triangulares como estrategia argumental: en el *Lisuarte de Grecia* Gradafilea se enamora de Lisuarte y espera casarse con él, pero el caballero está ya enamorado y casado en secreto con Onoloria. En el *Amadís de Grecia*, Abra se enamora de él y los dos contraen matrimonio después de la muerte provisional de Onoloria. Los primeros triángulos amorosos del ciclo amadisiano se quedan en relaciones platónicas: desde el de Amadís de Gaula-Oriana-Briolanja y el de Esplandián-Leonorina-Carmela en los libros de Montalvo, y el de Lisuarte-Onoloria-Gradafilea, mientras el triángulo Lisuarte-Onoloria-Abra se resuelve con la muerte de Onoloria y el casamiento de Lisuarte con Abra. En los libros de Silva los caballeros no resisten el atractivo de

²⁸³ Véase, por ejemplo, el cap. XXXIX de la segunda parte.

múltiples aventuras amorosas y en definitiva todos los protagonistas principales establecen enlaces con más mujeres.

Pero es en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* donde el conflicto sentimental que surge del enamoramiento de Sinestasia por Rogel mientras este persigue a Archisidea tiene características peculiares. Silva introduce un dato novedoso: Sinestasia y Archisidea, ambas enamoradas del caballero, son idénticas²⁸⁴. Se trata de una novedad que enriquece esta situación triangular de nuevos matices.

Las dos comparten otras coincidencias: ambas viven en un espacio cerrado, Archisidea en su palacio y Sinestasia en una torre, en la que la ha encerrado su padre Galístenis; ambas llevan el rostro cubierto por un antifaz –y solo quien consigue vencer al gigante Brosón podrá contemplar el de Sinestasia. La duplicación ocurre también a nivel de intriga²⁸⁵: una dama, un espacio marginal, la presencia de un caballero que se relaciona con ellas bajo una falsa identidad; al final, como veremos, se casarán con respectivamente Rogel y su amigo, el rey de Susiana, u “otro yo” de este, teniendo, en práctica, trayectorias casi paralelas.

Entre estos dos sosias, sin embargo, no hay dinámica. Las dos no se encuentran y no dan lugar a equívocos y confusiones con sus encuentros (ninguna de las dos sale de su espacio de reclusión). Pero se da una dinámica a través de un espejo que llega en las manos de la emperatriz. Archisidea no es solo confundida por el parecido físico entre Rogel y Archileo, sino que ella misma tiene en el relato un sosia, y cuando contempla su imagen, esta es capaz de alterar su percepciones y borra los límites de su misma identidad.

Recordemos que Rogel ve por primera vez a Sinestasia en el primer libro de la *Cuarta Parte*. Rogel es el personaje que se da cuenta primero de esta semejanza: tras haber vencido al gigante Brosón, se queda en compañía de Sinestasia encubriendo su verdadera identidad con el nombre de Caballero del Gigante, y viene a conocimiento de los sentimientos de Sinestasia por Rogel, que ella misma le confiesa. Durante la estancia de Rogel en su torre, Sinestasia regala al Caballero

²⁸⁴ Por esta semejanza Sinestasia es conocida con el nombre “retrato de Archisidea”.

²⁸⁵ Ha subrayado este aspecto Sales Dasí (2004-2005).

del Gigante un espejo en el que se ha quedado grabada su imagen, sin saber que este ve en la imagen (y por lo tanto graba en su corazón) a su enamorada Archisidea.

Es aquí cuando surge el equívoco y se pueden apreciar los efectos que produce la semejanza. Cuando vuelve a la corte de la emperatriz con la identidad del pastor Archileo, muestra a Archisidea el espejo; la emperatriz se contempla en él y cree verse a sí misma:

—Vea vuestra magestad este retrato que al príncipe Griego fue embiado con más prenda del que el de vos esta prendado.

La Emperatriz lo toma y, mirándose en el espejo, pareciendo verse a sí, dixo:

—Archileo, no veo en este espejo más que en otros que me he mirado, porque no entiendo lo que dizes, declárate más.

(FdN, IV, II, XXXI, fol. 65v)

Archileo tiene que convencer a la dama de mirar un poco mejor para entender algo que todavía se le escapa –aunque percibe una mínima diferencia en el rostro que el espejo le devuelve, sin aún tener explicación para ello. Archileo le cuenta que el retrato ha sido enviado a Rogel para que pueda contemplar su imagen, pero se trata del rostro de otra persona:

—Mi señora —dixo él—, mire bien la vuestra grandeza que menos veréys de lo más que en otros espejos avéys visto.

—Por cierto —dixo la Emperatriz—, no veo mas que me parece, *que no me haze este espejo tan buen gesto como otros en que me he visto.*

—Pues mi señora —dixo él—, esto que véys en el espejo es la ventaja que siempre ay del original al retrato, porque sabed que vuestra hermosura no se ve ay, mas véys la imagen de vuestro retrato que por encantamiento se puso ay, y se embió al príncipe Griego, y el me dio el ventalle para mostrallo a vuestra magestad, mas no me dixo de quién fuesse.

(FdN, IV, II, XXXI, fol. 66r)

Archisidea empieza a ver la diferencia en ese rostro, que consiste en un detalle, un lunar en la mejilla, que ella no tiene:

La Emperatriz maravillada de oyllo miró más en la imagen, y vio que dezía verdad en un lunar muy hermoso, y pequeño, que en una mexilla tenía, que no tenía ella, que con lo que oya y vía le dio tal sobresalto al corazón que le dexó sin color su hermoso rostro.

(FdN, IV, II, XXXI, fol. 66r)

Archileo informa a Archisidea que esta dama quiere casarse con Rogel, lo que basta para provocar sus celos, que Archileo utilizará para empujarla a solicitar el casamiento a Rogel. El pastor por fin revela la identidad de la mujer; oyendo su nombre, Archisidea entiende que se trata de su prima, a quien ya sabe que se asemeja: “!O Dioses inmortales! —dixo la Emperatriz—, y si es esta donzella mi cormana la hija del duque señor la ynsola Eritrea, que dizen que mucho se me parece?” (FdN, IV, II, XXXI, fol. 66r).

Aunque está informada del parecido, el conocimiento no parece haberla conducido a la verdad; puesta ante el espejo, Archisidea no puede sino tener un “sobresalto” y perder el “color” de su rostro, reacción en la que se explicita esa pérdida de contenido y de identidad experimentada por el sosia ante el descubrimiento de su doble.

Queremos detenernos para subrayar que el espejo aparece en los relatos de Silva en variantes: los espejos como reveladores de la persona amada aparecen en muchas aventuras; un motivo típico, pero insólito en los libros de caballerías y utilizado en vía excepcional por Silva, es el de la declaración de amor (muda) a través del espejo, motivo retomado de la égloga, que aparece por primera vez en el *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell, y que encontramos en el primer libro de la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, con el cual Rogel, abriendo su jubón, declara indirectamente su amor a Archisidea (Beltrán y Requena, 2002: 23).

El motivo del rostro reflejado en el agua aparece ya en *Fedro* de Platón para explicar el enamoramiento: el amado es como un espejo, que se mira a sí mismo en el amante²⁸⁶. Esta tradición neoplatónica sería luego reutilizada por el stilnovismo (el amado se enamora de su propia naturaleza vista en el otro, a través del espejo),

²⁸⁶ El motivo del espejo y de la mirada es esencial para concebir la transformación del amante en el amado y viceversa –pues el amado es el reflejo del amante. Véase Serés (1996, cap. I).

reactualizando el mito de Narciso, que fue tomado de Teócrito por Virgilio y Ovidio; de la lectura de Ovidio pasa a ubicarse “al menos desde Boccaccio, dentro del espacio bucólico de la tradición virgiliana, tradición que asumen plenamente tanto Sannazzaro, como –a través de éste, pero también de manera directa y autónoma– Garcilaso de la Vega”, para pervivir aun en el siglo XVII, en las *Noches de Invierno* de Eslava (Beltrán y Requena, 2002: 15).

En el relato de Silva, en esta otra variante, aparece el espejo que mágicamente retiene la imagen de una amada, pero en este caso el motivo se entrelaza con la confusión provocada por la presencia en el relato de dos personajes idénticos; el espejo, que en la variante presentada (ya que la imagen ha quedado grabada) vale como un retrato, recuerda constantemente al caballero su amor, y a la vez la contemplación de la imagen renueva la pasión por su dama. Como dicen Beltrán y Requena (2002: 20): “Espejos y retratos contienen, pues, propiedades seductoras, independientemente de las artes de sus dueños.”

Por la semejanza, el espejo ha perdido su asociación con un solo referente: en el caso de un espejo común, este refleja una imagen que entretiene una relación primaria con un contenido, con un referente que debe necesariamente estar presente²⁸⁷. Silva mezcla dos tipos de duplicación: por un lado la que ocurre entre dos dobles físicos, y por otro la que se da por medio de un objeto externo. Cuando el motivo del espejo se entrecruza con el del sosia (o de los gemelos), aumenta notablemente la carga de ambigüedad y de confusión provocada: ahora en el espejo me veo a mí y a otro al mismo tiempo.

Vale la pena agregar que entre todas las tipologías del doble, la del espejo es ciertamente peculiar. Presupone la duplicación del cuerpo en un objeto y del cuerpo en otro sujeto puesto frente a sí mismo, que hace de la experiencia del espejo una experiencia de liminaridad, en la que uno se ve a sí mismo y a la vez se percibe como otro; los espejos nos envían siempre reflejos inversos, imágenes “des *autres*” (Jourde y Tortonese, 1996: 84). Además, inscriben al sujeto en un mundo inanimado (reificación): “de manière générale, ombres, reflets, portraits, réifient le

²⁸⁷ Como dice Eco, el espejo es un “designador rígido”: en mi reflejo yo no puedo ver a otro. En el caso del espejo que congela la imagen, el reflejo está presente también en ausencia del referente (Eco, 1985: 15).

sujet, l'inserivent dans le monde des choses... le sujet est toujours rattrapé par l'objet" (Jourde y Tortonese, 1996: 93). Es decir, el yo toma la forma de un objeto, de manera que otros puedan contemplarlo –el yo sale de la escena, pero la imagen sigue produciendo sus efectos.

Todo esto nos sirve para decir que, en ausencia de una presencia material, el espejo se da como medio que permite el encuentro de las dos figuras, reifica el sujeto y lo presenta ante el personaje.

No es la primera vez que Silva juega a poner un semejante ante el espejo. En la *Primera Parte del Florisel de Niquea*, los hermanastros-gemelos Alastraxarea y Florisel, que han asumido cada uno la identidad del otro, son puestos por Arlanda ante un espejo, en el que, paradójicamente, cada uno ve al mismo tiempo su propio rostro y el rostro del otro, en una vertiginosa circularidad de la imagen: “Ved aquí a la infanta Alastraxarea, ved si ay razón para por su hermosura guardarla a ella de la vía” (FdN, I, XLIV, 164). Alastraxarea mira el reflejo en el que ve simultáneamente a sí misma y a su hermanastro, y lo que se crea es un juego de confusión sobre la identidad y el sexo –ya que se trata, además, de dos personajes con rasgos andróginos.

En el mismo episodio, aparece otro uso del espejo como disimulada ayuda para la vista. Arlanda lo usa para espiar al falso Florisel (Alastraxarea) en su habitación, ya que no se atreve a relacionarse con él en persona: “Y sentada toma su espejo en su regaço para mejor lo contemplar...” (FdN, I, XLVII, 169). El espejo le permite ver donde el ojo no llega, extendiendo la capacidad del órgano mismo, tiene una función “intrusiva” y proporciona una visión limitada, por la perspectiva en la que se pone, al lado de su función de multiplicación de la imagen²⁸⁸. Solo reenvía un reflejo, un doble ilusorio, pero no permite descubrir la identidad de la persona; de hecho, Arlanda está contemplando a una mujer en armas, sin saber que es tal, mientras cree que está espionando a Florisel.

En ambos episodios, tanto en la *Cuarta Parte* cuanto en el relato previo, el espejo multiplica la imagen y dificulta el reconocimiento, y es un medio a través del cual Silva pone en escena una ulterior confusión de identidad, poniendo a los

²⁸⁸ En ambos casos, el espejo muestra, reproduce la realidad, pero no interpreta (Eco, 1988: 28).

personajes en un incierto umbral entre lo aparente y lo real –como con las semejanzas y disfraces.

La imagen de Sinestasia, como la de muchas damas de los libros de caballerías, se multiplica a través de un retrato; cuando los retratos de las damas circulan por la ficción haciendo enamorar a muchos caballeros, el efecto de la belleza de la dama se potencia, ya que su poder de atracción puede alcanzar los corazones a distancia y desencadenar conflictos sin que su presencia se necesite. Silva llevará al grado máximo la multiplicación de la imagen de Sinestasia en el último libro, en el cap. LXX, cuando por magia aparecen una gran cantidad de imágenes idénticas de la dama, entre las cuales no se distingue la Sinestasia real; esta maravilla multiplicatoria se repite en el capítulo siguiente, cuando cada caballero es puesto ante la mágica repetición de imágenes de sus damas, envueltas en una niebla.

Sin ir más lejos, volvemos al análisis del paso que nos ocupa. El lector sigue el proceso que lleva a Archisidea a darse cuenta de la diferencia que la perturba al mirarse en el espejo. El lunar que Archisidea descubre en la mejilla de su sosia revela una imperfección en la semejanza. Después de reconocer a Sinestasia como otra, la emperatriz tiene dos reacciones: por un lado, los celos, por el otro, siente un amor narcisista hacia su propia imagen:

—Por cierto —dixo la Emperatriz—, cosa extraña es lo que me parece.

Y como esto una pieça la estuvo mirando con mas peligro que Narciso pudo ver su figura en las claras aguas de la fuente: porque si a él fue el peligro de morir de amores de su figura, ella lo tenía solo para morir de amores de su figura, mas junto con los celos de su retrato.

(FdN, IV, II, XXXI, fol. 66r)

Hemos anticipado que Archileo explota la competición, o los celos provocados en Archisidea por la vista de Sinestasia para empujar a esta a contraer matrimonio con Rogel. Archileo a su vez entabla un doble juego, hace dudar y menoscaba la confianza de la emperatriz para conseguir sus fines y acelerar el proceso.

El espejo es un objeto clave en la dinámica, su aparición tiene consecuencias en la narración; una segunda, que no hemos mencionado, es que Archisidea consigue finalmente descubrir los planes de Galístenis, que ha intentado obstaculizar su relación con Rogel de varias maneras (aconsejándole que no tome marido, recordándole su deber hacia los súbditos, y haciéndole abandonar el Valle de Lumberque), para favorecer a su hija Sinestasia.

Siendo el detonante de esta rivalidad la cuestión amorosa, cuando Archisidea y Sinestasia se encuentran después de varias peripecias, ya no hay razón para sentir la misma competición inicial. Al final, contemplan la recíproca hermosura, motivo ya conocido, maravillándose por el efecto de duplicación que experimentan al verse, expresado por el símil del “espejo”:

la Emperatriz a la reina Sinestasia tomó por la mano, y cabe si la sentó, y teniéndola ansí una pieça ambas se estuvieron mirando maravilladas de su hermosura, que tanto se parecían, *que cada una le pecía tener delante espejo en que se miravan*. Y los que las mirvan, ansí mesmo estaban maravillados de ver tales dos extremos en una figura, puesto que bien se conocían, que juntas miradas la Emperatriz se aventajava alguna cosa en la hermosura de la boca, los ojos, y principalmente en los meneos, ayre, y magestad, que en esto tuvo extremo principal de todas las de su tiempo, y de su edad.

(FdN, IV, II, LXXI, fol. 71r)

El lector, una vez más, es atrapado en el juego de apariencias, pero está en disposición de disfrutar del juego de disfraces y semejanzas, dos motivos paralelos que se entretajan en todos los relatos de Silva, y aun más en este, creando una intriga sentimental compleja, y sumamente original en su composición. La dualidad en varias formas enriquece la narración, aunque algunas de las posibilidades no son llevadas a sus extremas consecuencias (no hay suplantación de identidad, por ejemplo, entre estas protagonistas). Silva llega a refuncionalizar estrategias ya conocidas (por un lado el triángulo amoroso, por otro la semejanza) para renovar la trama sentimental y las maneras previamente ensayadas para llegar a complicar el relato.

4.3.3. La doble identidad de “los dos amigos”

Para seguir con el análisis de las implicaciones de la presencia de dobles en el relato de Silva, tenemos ahora que volver hacia una categoría que no tiene que ver con dos personajes que comparten un parecido físico ni con los efectos o equívocos producidos por su aparición simultánea en el espacio la ficción, sino que apunta a otras características. Nos referimos aquí al tema de “los dos amigos”, que pertenece a una específica tradición literaria; este tema aparece especialmente en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, segundo libro, pero, como veremos, cuenta con antecedentes en Silva.

Avalle-Arce (1975a, 1975b) apunta que el tema fue introducido en España por Pedro Alfonso con su *Disciplina Clericalis* (comienzos del siglo XII), y que por la popularidad de esta obra se difundió luego en toda Europa, dando origen a variaciones, pero empieza a aislarse y cobrar una forma individualizada en particular en el Renacimiento. Después de haber “emigrado” hacia Europa el tema vuelve a su patria: lo encontramos en *El libro del caballero Cifar*, por lo tanto en un antecedente de los libros de caballerías, en Boccaccio en la *novella* de Tito y Gisippo, amigos e idénticos (hay que considerar el triunfo de este autor en la España del siglo XVI), en los *Ocho libros de la segunda parte de la Diana* de Jorge de Montemayor de Alonso Pérez (Valencia, 1564), en *El Patrañuelo* de Juan de Timoneda (Valencia, 1567), hasta llegar a la *Galatea* de Cervantes (Alcalá de Henares, 1585)²⁸⁹ y a varias adaptaciones de Lope de Vega.

En la producción caballerescas hispana el tema de “los dos amigos”, o de Amís y Amiles (historia muy difundida en la Edad Media y en todo el occidente europeo), aparece, para citar un antecedente, en el *Oliveros de Castilla* (1499), con Artús y

²⁸⁹ Es nota la presencia de la temática en la *Galatea* (Timbrio y Silerio, ambos enamorados de Nísida), en el *Don Quijote* (Fernando y Cardenio), y en *El curioso impertinente* (Anselmo y Lotario), cuento intercalado en los capp. XXXIII-XXXV de la misma obra. Puede verse el estudio de Gherardi (2007: 143) por un análisis de estos episodios que se centran en la relación (“complementaria”) entre los dos amigos.

Oliveros, solo que aquí se suma el dato de la semejanza física: “el rey no se fartava de mirar al infante Artús, fijo de la reyna, porque parecía de todo en todo a su fijo Oliveros, tanto que muchos se maravillavan y lo miravan pensando que era Oliveros” (cap. IV)²⁹⁰. El tema aparece a menudo en los libros de caballerías, valga como ejemplo, más tardío, el de la pareja Rosicler-Sacridoro en el *Espejo de Príncipes y caballeros* o *El Cavallero del Febo* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra.

Sin entrar en el mérito de las diferencias entre las reelaboraciones que cita Avalle-Arce²⁹¹, podemos resumir el núcleo argumental básico sobre el que se apoya el “cuento”: la gran amistad entre dos amigos, la presencia de una prometida de uno de los dos, de la cual el otro se enamora; acuciado por el sentido de culpa por amar a la mujer, el amigo se enferma, y el otro, en virtud de la amistad que los une, le cede la mujer (en Boccaccio, por ejemplo, Gisippo sugiere a Tito una sustitución en la cama, de modo que el amigo pueda tener una relación con Sofronia); en un segundo momento, el amigo devuelve el favor al primero, que se encuentra aprisionado en una cárcel y condenado a muerte por un crimen (un homicidio) que no ha cometido, autoacusándose; el verdadero culpable del crimen se declara; el caso llega ante un rey/emperador, que perdona a los amigos y le concede la libertad²⁹².

El conocimiento de esta historia por parte de Silva es indudable, ya que él mismo resume parte de la trama del cuento en su propio texto; cuando Rogel

²⁹⁰ Citamos por Frontón (1989: 11); véase la ed. de Baranda (1995: 187). Sobre la difusión de este tema en España y en el *Oliveros* véase Alvar (2010, 2012). El tema aparece también en el *exemplum* ventiuino de *Los siete sabios de Roma* (Alexandre-Luis), que, con el *Oliveros*, como apunta Herrán (2003a: 550), “se han venido citando como prueba del conocimiento e influencia ejercida por la antigua leyenda de *Amis y Amiles* en la literatura castellana.”

²⁹¹ A parte la *Disciplina Clericalis* y el *Cifar*, Boccaccio y los autores mencionados, el cuento es retomado –antes de 1551– (citamos por Avalle-Arce) en *La vida de Ysopet con sus fábulas historiadadas* (Zaragoza, 1489); en el *Dechado de la vida humana moralmente sacado del juego del axedrez* de Martín de la Reina (Valladolid, 1549).

²⁹² Sin entrar en el mérito de las variantes, en el caso de la *Disciplina Clericalis* aparece también otro final, que no es compartido por el *Cifar* y tampoco por una versión parecida de los *Gesta romanorum*: la repartición de la fortuna entre los dos amigos.

aparece con la identidad de Constantino ante la emperatriz, Sarpentarea se muestra muy maravillada por la semejanza entre este caballero y Archileo: “Solo estoy maravillada como dos personas tanto se pueden semejar” (FdN, IV, I, XXXVII. fol. 51v). Archisidea, en cambio, cuenta la historia de “los dos amigos”, o al menos la segunda parte del cuento básico que hemos delineado, para trazar un antecedente de este prodigio:

—No te maravilles desso —dixo la Emperatriz—, porque en las partes de Occidente he leydo, que en cierto Reyno hubo dos amigos, que se semejavan tanto, que acaeció uno dellos hazer un omecidio, por cuya causa no pudiendo determinar, qual dellos fuesse, los prendieron a ambos, y queriendo justiciar al uno, el otro dezía que era él el que avía cometido el omecidio, y no su amigo; y tanto dezía el otro, que *siendo tan conformes en el amor, como en las figuras, cada uno quería y tenía por mejor apartarse de la vida, que de la compañía del amistad del amigo, para experiencia y muestra del verdadero amor*, la qual hazaña llegó a noticia del Rey, y mando traellos ante sí, y traídos y preguntados la causa, cada uno dixo que quería más morir, que la muerte de su amigo. El Rey viendo cosa de tan virtuoso amor, dixo que los perdonava, con tanto que lo tomassen a el por tercero en su amistad. Assí que bien puede ser semejarse tanto el Constantino y Archileo, como estos se semejaron.

(FdN, IV, I, XXXVII, fol. 51r)

A continuación, Sarpentarea cita el caso de Florisel y Alastraxarea y de los intercambios que han ocurrido entre ellos por su semejanza, historia de la que le ha hablado Constantino tras su venida, dándose un caso más de intertextualidad dentro de la obra del propio Silva:

—Mi soberana señora —dixo la reina—, más presentes tenemos aquel príncipe don Florisel, y preciada reyna Alastraxarea, de cuya fama el mundo está lleno, que anoche quando venimos me dixo el cavallero Contantino, que tanto semejaban, que avían muchas vezes sido [tenido] uno por otro.

(FdN, IV, I, XXXVII, fol. 52r)

Aunque es claro que los casos de Florisel y Alastraxarea (hermanastros-gemelos), Constantino y Archileo (que son la misma persona) difieren mucho de la

tipología de “los dos amigos”, Silva está claramente creando unas asociaciones entre una historia probablemente muy conocida los lectores de la época y sus propios protagonistas, basándose en un simple dato: algún tipo de semejanza compartida entre estos personajes.

En la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, el rey de Susiana, inicialmente enamorado de Archisidea, es un elemento clave que permitirá a Rogel solucionar el problema del triángulo amoroso con Sinestasia y la emperatriz. Sinestasia aspira a casarse con Rogel, pero este quiere evadir este requerimiento y confiesa al amigo su plan. Haciendo casar al rey de Susiana con Sinestasia, Rogel afirma que le daría a esta otro sí mismo:

Mi buen señor, muchas veces he pensado, que sería bien que tratásemos de casaros con la hermosa Sinestasia, *para dalle en mi lugar otro yo*, pues en todo no le faltara razón del contentamiento, porque ella quería casar conmigo y con más grandeza de estado, pues con el vuestro juntamente tenéys el mío. Porque mucho holgaría de poder satisfacer también a Sinestasia, lo que le devo, y no le puedo pagar en otra manera.

(FdN, IV, II, III, fol. 9v)

Rogel y el rey de Susiana aparecen como dos manifestaciones de un mismo yo, la relación de amistad los convierte en individuos intercambiables, como si entre los dos no existiese ninguna diferencia en su personalidad. En este punto de la narración el rey de Susiana aún no se ha enamorado de Sinestasia, pero ya ha renunciado a pretender a Archisidea, después que Rogel lo ha desafiado en batalla (en el primer libro, cap. LXXIX). A partir de ese momento, entre los dos ha surgido una gran amistad.

Para echar más luz sobre el tema, debemos recordar que el concepto de *philia* proviene de la Antigüedad, y que se ha sometido a una serie de transformaciones e influencias en el tiempo que llevaron a las reelaboraciones del tema en varias obras literarias²⁹³. Vale la pena detenerse en las principales formulaciones que sentaron

²⁹³ Las categorías del discurso filosófico sobre la amistad provienen de Pitágora, encuentran una definitiva sistemación en Platón y Aristóteles, pero es durante la época helenística que la reflexión acerca de la amistad encuentra su mayor desarrollo (Pizzolato, 1993: 6). En general, la

algunos principios fundamentales de la amistad en esta época. Platón le dedicó una reflexión específica en uno de sus primeros diálogos, el *Lisis o de la amistad*, en el que la *philia* se compara con el vínculo de amor (*eros*)²⁹⁴, del cual se subraya la inestabilidad, por relacionarse con la naturaleza pasional del *eros*, que no es característica, en cambio, de la amistad.

Aristóteles, discípulo de la escuela de Platón, volvió a hablar de amistad en los capp. VIII y IX de su *Ética a Nicómaco*²⁹⁵, convirtiéndose en el punto de referencia de las reflexiones sucesivas (la amistad pasa a ser una “virtud”), distinguiendo tres tipos de amistad: la que se basa en la utilidad (la más mudable), la que surge por mutuo agrado, y la amistad perfecta, que es formada por hombres de iguales virtudes, que es la forma más rara y duradera. Esta última reúne a dos hombres buenos y virtuosos (la amistad es igualdad y semejanza), que se aman precisamente por su bondad; es estable, pero la duración de este sentimiento encuentra su justificación también en el hecho de que, a través del amigo, uno se ama a sí mismo, ya que el amigo representa una especie de *alter ego* (VIII, 4).

En Roma las reflexiones sobre la amistad se vinculan a la evolución de la ideología política —el mismo término, *amicitia*, designa no una relación privada, sino una situación codificada e institucional. Cicerón habla de amistad en su *Lelio (Laelius de amicitia)*²⁹⁶. El orador romano retoma el motivo ya pitagórico de la

amistad en el panorama de las relaciones interpersonales en el mundo griego y antiguo ocupa el primer lugar, mientras el amor, concebido como algo puramente sentimental o basado en la atracción física, en comparación, pierde dignidad (Pizzolato, 1993: 8). Útil sobre el tema es la recapitulación de Gherardi (2007, desde p. 151). Sobre la historia del concepto clásico de *philia* véase también Guastini (2008);

²⁹⁴ No se da una distinción neta entre los dos; en definitiva, Platón no distingue la amistad dentro del horizonte más amplio de *eros*; de hecho, este concepto de amistad no excluye la atracción física o erótica en la forma de la homosexualidad. Véase Pizzolato (1993: 39).

²⁹⁵ Véase Pizzolato (1993: 47).

²⁹⁶ Movido tanto por sus experiencias políticas como por las privadas (su amistad con Ático Gelio); en este texto la amistad es entendida como benevolencia (XX), algo que es conveniente para el hombre tanto en circunstancias adversas cuanto en las favorables (VI), pero la amistad perfecta es sumamente rara. Véase Pizzolato (1993: 106). El concepto ciceroniano de amistad fue cristianizado en los siglos IV y V; aunque en un principio el concepto aristotélico-ciceroniano de amistad designaba una relación entre hombres, a partir del siglo XII, y asimilado progresivamente a

fusión de los dos amigos en una única voluntad, desplazando la *utilitas* (vista como egoísmo) a un segundo plano: la amistad surge por inclinación del alma y el amor recíproco se basa en la concordia. Aquí encontramos la idea de que el amigo constituye un “segundo yo” a quien trasladar el amor propio, hacia quien proyectarse: quien contempla al amigo contempla de hecho una imagen o un doble de sí mismo (VIII, 23)²⁹⁷.

Sin ir más lejos, hemos aquí destacado una serie de palabras claves a través de las cuales se ha definido la amistad en la Antigüedad: los presupuestos son la igualdad o la semejanza, la concordia, el interés mutuo y desinteresado. Como hemos visto, frecuente es la referencia al amigo como “otro yo” u “otra mitad” en la que proyectarse o reflejarse para verse a sí mismos; los dos amigos encarnan así una figura dual que tiende hacia la armonía, una ideal entidad perfecta, en la que se antepone al lazo a cualquier deseo surja en el seno de la pareja.

El rey de Susiana aconseja a Rogel que espere, ya que, si él se casara con Sinestasia, Rogel se quedaría sin alternativas en el caso en que no consiga la mano de Archisidea, por todos los obstáculos interpuestos; si la posibilidad fuera real, el rey de Susiana constituiría un obstáculo para el casamiento del amigo con la prima de Archisidea –que, como hemos visto, es, además, idéntica a ella:

si por estas causas el casamiento de Archisidea cessasse, no queda persona que mas que Sinestasia os merezca, ni a quien vos mas deváys querer por esposa. Y por esta razón, yo no quiero consentir prendarme de su hermosura.

(FdN, IV, II, III, fol. 9v)

En definitiva, el rey de Susiana evita, por la amistad que lo une a Rogel, y por un altruismo incondicional, tomar una decisión para no interferir con los amores del amigo y la posibilidad de alcanzar a una de las dos damas. En un segundo momento, el amigo de Rogel desplaza su amor hacia Sinestasia, como este le sugiere: “en la fuerça que me hize en el amor de Archisidea, con la mayor de nuestra

la *caritas* bíblica, pasará a designar la relación entre hombre y mujer, incluso se usará para fundamentar la concepción medieval del matrimonio; véase al respecto Serés (1996: 44).

²⁹⁷ “Verum enim amicum qui intuetur, tamquam exemplar aliquod intuetur sui.”

amistad, la tengo de Sinestasia” (FdN, IV, II, III, fol. 9v). Esta superioridad de la amistad sobre el amor se vuelve a reiterar más adelante en la narración –y hemos visto cómo esta concepción estaba ya presente en el diálogo de Platón: la amistad es superior al amor, porque garantiza la estabilidad y la constancia (Pizzolato, 1993: 35). Cuando Rogel se encuentra con el rey de Susiana en el castillo de la Clara Deidad, este le confiesa que ha sido llagado de amor por Sinestasia y en el texto se subraya la calidad del vínculo que une a los dos amigos, basado en la lealtad recíproca:

Y quedó entre ellos acordado de yr a fenecer los casamientos del príncipe y la Emperatriz. Y acabados, procurar que el rey casasse con Sinestasia, pues en el mundo no avía otro que por valor, bondad, y buenas mañas mas la mereciesse que el rey, el qual en virtud de su bondad avía encubierto la demasiada fuerça que las flechas de su hermosura sobre el avían puesto, y ansí lo dixo al príncipe. *De donde sale bien la ley de la verdadera amistad en el valor de la persona. Pues en cosa mas los quilates del oro de su valor se puede experimentar que contra las fuerças del verdadero amor resistidas, y encubiertas con la fidelidad que se deve al amigo, como enllamistad para con don Rogel en este excelente rey se experimentó.*

(FdN, IV, II, L, fol. 105r)

Silva retoma los ideales y los términos que derivan de los textos de la Antigüedad greco-romana para hablar de la amistad; las menciones se podrían multiplicar; el tema aparece también, por ejemplo, en las conversaciones entre Archileo y Archisidea: “que dizen que no hay mejor espejo que el buen Amigo” (FdN, IV, II, XXXI, fol. 66v).

Rogel y el rey de Susiana se ayudan para conseguir la realización de sus deseos; además, tienen trayectorias similares, ya que ambos a lo largo del relato operan en la misma dirección –la conquista de la dama– y tienen en máxima consideración los afectos del otro. El rey de Susiana ha renunciado a Archisidea, pero Rogel le propone una sustituta, en todo idéntica a esta; el amigo al final acepta, ya que efectivamente se ha enamorado de Sinestasia, y esto pone solución al problema de la triangulación amorosa, llegando a un equilibrio final en el que parece que cada uno ha quedado satisfecho: el rey de Susiana celebra las bodas con

la sosia de Archisidea, Rogel consigue a la emperatriz, y a su vez Sinestasia, aunque no se casa con Rogel, tiene acceso al “otro yo” de este, es decir, al amigo.

La resolución del triángulo amoroso Rogel-Archisidea-Sinestasia ocupa todo el segundo libro de la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*. Esta situación triangular se convierte en cuadrangular con la inserción del cuarto elemento, el rey de Susiana, que sirve para aportar equilibrio en el enredo amoroso, pero no es el único elemento –un tanto artificioso– que permite el desenlace feliz para ambas parejas. Fracasados los intentos del padre de Sinestasia para raptar a Archisidea e impedir su casamiento con Rogel, este vierte en la cabeza de su hija un agua del olvido con la cual Sinestasia olvida su amor por Rogel, y se enamora a primera vista del rey de Susiana (cap. LXX). El rey de Susiana finalmente consigue la mano de Sinestasia, que puede salir del cerrado solo junto a un esposo. Ahora las dos parejas pueden vivir en armonía: “para que nunca todos quatro nos apartemos para que cosa no aya partida de voluntad ni de estado entre todos quatro” (FdN, IV, II, LXX, fol. 141r).

La relación de solidaridad entre los amigos no es nunca puesta en cuestión por la presencia de un objeto de deseo común, la mujer, que en otras narraciones aporta un desequilibrio en el vínculo (pensamos, por ejemplo, en la historia cervantina de Anselmo y Lotario en *El curioso impertinente*, donde el deseo por Camila afecta trágicamente la armonía entre los dos). Hay que notar que Rogel avanza inicialmente sus pretensiones sobre Archisidea, y convence al rey de Susiana de que no puede poner sus pensamientos en tan alta parte; la “cesión” de Sinestasia en este sentido puede ser leída como una especie de reparación final, a través de la cual los dos amigos alcanzan una condición de armonía, ya que ninguno de los dos se queda privado del amor de la mujer deseada o efectúa una verdadera renuncia. Tanto Rogel como el rey de Susiana se preocupan por la realización de la instancia amorosa del otro, anteponiendo su lazo de amistad al deseo. Además, tenemos que sumar el dato peculiar de la (casi) completa identidad física de sus esposas, por la cual los dos amigos se casan, en efecto, con la misma mujer en apariencia, solución que permite evadir así los angustiosos límites de lo real. En otras palabras, la presencia de dos encarnaciones con una misma apariencia se da como solución ideal en el “cuento” de Silva, ya que cada uno de los protagonistas

obtiene el amor, donde en otras narraciones que presentan el tema la misma posibilidad no subsiste.

Hemos prometido al comienzo de este apartado mencionar los antecedentes de este tema en los relatos de Silva. En la *Primera Parte del Florisel de Niquea* (VI y XXXIV), Florisel y Garínter son inicialmente competidores por el amor de la pastora Silvia, de la cual se enamoran en el mismo momento. Sucesivamente, sin saberlo, Florisel mata a la mujer amada por Garínter y este quiere vengarse; los dos llegan a una lucha por la muerte de la doncella, durante la cual se reconocen, y pronuncian un discurso sobre la amistad: “el señorío de un amigo a todo el del universo se deve posponer, fea cosa parece que por el de una muger se corrompa por satisfacer a la sensualidad, perdiendo las riendas de la libertad y de la razón” (FdN, I, XXXIV, 121). Parece claro que la mujer constituye un elemento que podría aportar desequilibrio y tensión en la relación solidaria entre dos amigos; la amada puede en algunos casos llegar a subvertir este vínculo y poner a prueba el lazo de amistad de la pareja, pero los amigos privilegian la *philía* al *eros*.

En el relato de Silva, el rey de Susiana es a todos los efectos otro Rogel, es decir, alguien en que el amigo se refleja y se reconoce, lo que nos permite hablar aquí de la presencia de la duplicidad. Para justificar la inclusión de este tema en nuestro discurso, al lado de las reflexiones ya aportadas, valgan una vez más las reflexiones de Gherardi (2007: 152) que individúa, en el caso de “los dos amigos”, un deslizamiento continuo de la identidad (y de su propiedad) de un sujeto a otro, un nexo entre identidad y amistad que echa sus raíces en las ideas vigentes en la época alrededor del concepto.

De hecho, en el siglo XVI el discurso sobre la amistad masculina se articula dentro del proceso de homogenización y construcción de una identidad nacional sólida llevado a cabo en el intento de recuperar la esencia nacional de España tras la Reconquista. Como explica Jehenson (1998: 29):

La percibida existencia de enemigos dentro y fuera de sus fronteras contribuyó a crear una paranoia nacional que resucitó los antiguos valores guerreros de la Reconquista y su firme propósito de unificar España, ensalzó la semejanza y celebró los vínculos entre hombres.

Esta visión hegemónica se asocia en la imaginación con las relaciones homosociales idílicas: la amistad entre los caballeros es sagrada, ya que la rivalidad y los celos son factores de inestabilidad en las relaciones masculinas y amenazan consecuentemente el orden social.

Hemos visto que las dinámicas conflictivas en el relato se resuelven gracias al desplazamiento del afecto hacia un “doble”: el rey de Susiana desplaza su atracción hacia Sinestasia (que no es sino la copia de Archisidea), y Sinestasia hacia el rey (que no es sino un doble de Rogel). Hemos ya subrayado como esta unión resulta beneficiosa para todos los personajes y ayuda a solucionar el enredo.

Rogel es un personaje que encarna varias tipologías de dualidad: con el disfraz, asume dos identidades en el mismo tiempo, entabla un juego de falsos dobles fingiéndose un sosia de sí mismo, y tiene también otro yo u otra mitad de sí mismo en un amigo, el rey de Susiana. En la literatura, tradicionalmente, el amigo es visto como un doble, *second self* o *alter ego*, y la pareja como unidad dividida en dos partes²⁹⁸.

4.4. La identidad robada: el equívoco por un sosia “irregular”

El deseo de alcanzar al ser amado es la principal motivación del disfraz; un personaje decide disfrazarse para poner remedio a la pena amorosa, satisfacer su deseo, hacer realidad su sueño amoroso. Este mismo deseo es lo que empuja a algunos personajes a asumir la identidad de otro ser existente en la ficción para llevar a cabo la seducción²⁹⁹. Son casos en los que un personaje, no subsistiendo la semejanza física, asume la identidad de este otro con medios de auxilio.

En su estudio sobre la doble identidad en la narrativa de los Siglos de Oro, Gherardi (2007: 61) identifica una serie de medios auxiliares a través de los cuales se puede producir la duplicación de personajes no idénticos, ya que el prerequisite para una duplicación de identidad es la semejanza, aunque no perfecta, entre las dos

²⁹⁸ Véase la voz “Doubles” en la *Encyclopedia* de Crawley (1911: 858).

²⁹⁹ K1300. *Seduction*, K1310. K1310. *Seduction by disguise or substitution*, K1840. *Deception by substitution*.

partes, de modo que se dé una sustitución; sin embargo, esta modalidad puede variar con la intervención de distintos factores que coadyuvan al mecanismo: 1. La oscuridad; 2. El camuflaje de la voz hablando bajo; 3. Vestir con un mismo traje; 4. Los elementos que funcionan de seña.

Esta clasificación va a resultarnos valiosa a lo hora de analizar algunos episodios en los que estas modalidades compensan la falta de similitud física entre personajes cuando uno quiere suplantar al otro; es decir que trata de estrategias compensatorias que se ponen en marcha o aparecen en el relato en concomitancia con la necesidad de remediar una laguna, una imperfección en la actuación del personaje, que de este modo intenta obviar el obstáculo por medio de estos elementos instrumentales.

En estas particulares circunstancias, el personaje toma la iniciativa de hacerse pasar por otro con dos finalidades: ocultar su verdadera identidad y confundir. Lo que une los casos analizados es la estrategia de apropiarse de elementos “paraheráldicos” para llevar a cabo una sustitución, claramente no autorizada por el personaje que es robado. No solo la vestimenta, sino que incluso un solo elemento accesorio llega a simbolizar metonímicamente la identidad entera de la persona.

Estas estrategias suelen ser motivadas por el deseo o libido, el personaje desea algo que podría obtener solo asumiendo la identidad ajena, generalmente quiere alcanzar la unión sexual con el engaño o llegar a una cita amorosa reservada a otro personaje. Es el caso de la princesa Arlanda, que se hace pasar por la pastora Silvia en la *Primera Parte del Florisel de Niquea*, con el auxilio de la ambientación nocturna y tomando los trajes de esta para seducir con el engaño a Florisel. En un episodio (que llamaremos “de la pluma verde”) en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, segundo libro, un gigante se hace pasar por el rey de Susiana tomándole la pluma verde del yelmo, para sustituirse a él en el encuentro con Sinestasia. Lo que estos episodios tienen en común es la posibilidad de superar el obstáculo de la falta de similitud (del rostro, del cuerpo), adoptando una estrategia alternativa, con la cual los personajes llevan a cabo su propósito.

En cuanto al traje utilizado como estrategia auxiliar, Gherardi (2007: 64) individúa dos variantes: los hábitos trocados y los hábitos que son iguales por casualidad. En Silva no se da el segundo caso –como ocurre en cambio, por

ejemplo, en el *Renaldos de Montalbán*, en el que Renaldos y Salión son idénticos y también llevan las mismas divisas, coincidencia que refuerza el efecto producido, provocando en los dos la maravilla por su parecido.

Señalamos un episodio, aunque no lo vamos a analizar por ser muy breve, en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, primer libro, en el que, aunque el personaje no quiere hacerse pasar por otro intencionalmente, es posible notar la recurrencia de la misma función de un detalle de la “paraheráldica” para significar la identidad por entero: Agesilao toma las armas de un caballero muerto, Agriante, y es tenido por este por una doncella y unos caballeros que lo conocían, que en un primer momento piensan que ha resucitado (XLI, fol. 59r). No subsiste ninguna semejanza entre Agesilao y el caballero, sin embargo, las armas cumplen la misma función metonímica, denotativa, que es suficiente para que se produzca la confusión de identidad –resuelta por el caballero quitándose el yelmo. Sabemos que en los libros de caballerías las armas cumplen una función de identificación del caballero, y de esta funcionalidad deriva la posibilidad de equívoco en el momento en que otro caballero se apropia de estas, provocando confusiones en los demás personajes.

4.4.1. El auxilio de la magia y del vestido

La sustitución se puede dar generalmente en dos formas: por una parte la de una apropiación ilegítima de la identidad de otro individuo, y por otra una modalidad de apropiación autorizada por el sustituto. Se trata de una oposición esencial, en cuyo centro la constante es dada por una identidad de apariencias o semejanza entre sustituto y sustituido. A partir de esta definición, observamos que la modalidad de sustitución que depende de la magia se sitúa en una tipología intermedia entre estas distinciones, por valerse de un auxilio externo y de la ayuda de terceros. El mago o sabio se convierte en el “director” de esta acción por medio de sus saberes.

Como sabemos, la magia, que en la Edad Media era considerada un arte diabólica, y que convive en el Renacimiento al lado del progreso de la ciencia³⁰⁰,

³⁰⁰ Son innumerables los estudios sobre la magia; en cuanto a la Edad Media, recordamos Le Goff (1999). Para entender su alcance en la tradición española el de Lara y Montaner (2014), y en

forma parte por derecho del mundo de los libros de caballerías, aparece en varios espacios de la ficción caballeresca y cumple muchas funciones. Ante todo, cabe recordar que hay una dualidad fundamental en la figura del mago: por una parte hay magos y hechiceros que actúan como ayudantes y aliados de los héroes, por otra, hay magos que son adversarios y antagonistas³⁰¹. Los primeros protegen a sus elegidos y proporcionan profecías a los protagonistas, y aparecen a menudo como cronistas de las historias contadas, que dominan desde su mirada omnisciente; los segundos, los magos y hechiceras maléficos, raptan a los personajes o ponen obstáculos en el camino de los protagonistas. A la magia se debe la creación de objetos mágicos, de las ordalías que suelen darse en espacios arquitectónicos maravillosos³⁰², sin olvidar el espectáculo en el ambiente palaciego³⁰³.

Queda claro por qué hablamos de sosias irregulares: el origen del fenómeno no es natural y azaroso, como por el sosia típico, sino de origen sobrenatural, como explica Gherardi (2007: 58):

si assiste semplicemente a uno spostamento della responsabilità relativa all'esecuzione dell'inganno dai protagonista della vicenda al negromante che, con la sua breve apparizione, adempie a una funzione meramente strumentale, il ricorso all'espedito della magia, invece, ha conseguenze di maggiore rilievo, in quanto proietta l'intero episodio in una dimensione diversa. Snatura, in altre parole, la matrice del fenomeno che, ora, si ascrive all'ordine sovranaturale.

lo específico para la literatura caballeresca a parte de lo que vamos citando, véase Cacho Blecua (1987: 127), Bognolo (1997, en particular desde p. 151), Mérida (2001); Culianu (1999) entre otras cosas se refiere a la "censura de lo imaginario" aplicada por la Reforma y la Contrareforma y que intentó acabar con la magia; para Garin (1954) la magia, estrechamente emparentada con la ciencia, refleja el espíritu de toda la época renacentista, y ve en el mago un creador, el prototipo de hombre que aspira al dominio de la naturaleza y no se somete a su destino.

³⁰¹ Y, como apunta Duce (2008: 192), representantes de lo anticaballeresco, antocortés y, incluso, anticristiano, porque se trata en muchos casos de magos paganos.

³⁰² Véase Aguilar Perdomo (2007), Neri (2007).

³⁰³ Los magos emplean sus conocimientos para animar las reuniones de corte y sorprender con su técnica y maestría. Véase Río Noguera (1995), Bognolo (1994-96).

En la *Segunda Parte del Amadís de Grecia*, el príncipe Balarte de Tracia se enamora de Niquea viendo su imagen en un escudo (XC), y acude al castillo del sabio Astibel de las Artes, buscando un remedio para sus penas. Gracias a sus poderes, el sabio se entera de que Niquea ama al Caballero de la Ardiente Espada, y transforma a Balarte en aquél³⁰⁴ por medio de un agua mágica³⁰⁵ para ayudarle a seducir a la dama³⁰⁶ (D658.2. *Transformation to husband's (lover's) form to seduce woman*).

El mago Astibel de las Artes, en este caso, es el tercero, el responsable de la acción sustitutiva, cuyo expediente, la magia, otorga una matriz diferente al fenómeno de la semejanza, ya que este tiene una explicación sobrenatural. Los personajes mismos atribuyen en varios momentos en la narración la aparición de dobles y semejantes a este arte. Amadís de Grecia/Nereida cuando ve a su sosia entiende inmediatamente que el prodigio se debe a la magia: “Reniego yo de los encantamientos, pues por ellos tanto mal me avía de venir” (AdG, II, XCII, 460)³⁰⁷.

³⁰⁴ D10-D99. *Transformation-man to different man*, D40. *Transformation to likeness of another person*, D52. D52. *Magic change to different appearance*.

³⁰⁵ Los magos utilizan distintos instrumentos en su quehacer: los que conducen la magia, los que la destruyen, y los que la anulan. El agua, como la varita o la espada, es un conductor o propiciador de la magia (Bueno Serrano y Laspuertas Servisé, 2004: xxv).

³⁰⁶ Por otro lado, muchos son los casos de seducción de caballeros por parte de doncellas, en las variantes de la “maga seductora” y la “maga enamorada”, llevados a cabo por la magia; véase Aguilar Perdomo (2004: 19). Agregamos a la rica nómina de su estudio un episodio del *Félix Magno* (1549), en el libro III, capp. V-VI. Aquí por medio del arte mágica dos doncellas consiguen mudar su apariencia para retener al caballero –ya en el *Platir* (1533) la doncella Parvia se transforma en Triola por medio de un líquido para disfrutar de Vernao. Loncinea se ha enamorado de Félix Magno de oídas, y consigue, a través de un agua maravillosa del hada Tedia, transformarse en la amada del caballero, Leonorinda. Tedia proporciona a Félix Magno una poción diluida en una copa de vino, con la cual lo adormece consiguiendo llevarlo al castillo de Loncinea. Aquí, Félix Magno despierta y cree ver a la doncella de su amada, Armandia, que no es sino la doncella de Loncinea, también transformada por medio del agua mágica de Tedia. Félix Magno disfruta de los amores de Loncinea, de los cuales nacerá un hijo, hasta que una doncella, que llega para requerir su ayuda, lo obliga a salir del castillo y el encantamiento cesa (cap. XI).

³⁰⁷ Apuntamos que este tipo transformación por obra de un mago aparece en otras obras de narrativas y en autores muy cercanos a Silva. En la narrativa posterior, Gherardi (2007: 58-59) registra este tipo de transformación en la *Diana* de Montemayor, en el episodio del enamorado

Silva introduce el personaje de Balarte de Tracia para enriquecer la ficción y crear un nuevo triángulo amoroso; como apunta Sales Dasí (2003b: 101), su aparición “responde al deseo de Silva por complicar las situaciones aprovechando, además, los especiales condicionamientos del destierro de la princesa”. Pero su aparición no se limita a impactar la trama sentimental, ya intercalando al sosia en la escena Feliciano de Silva puede sondear los efectos de su presencia en un rápido desencadenamiento de las confusiones típicas derivadas del parecido.

El impostor no tiene las informaciones necesarias para actuar de manera verosímil como Amadís de Grecia, ni las reacciones adecuadas cuando se encuentra con individuos relacionados con el caballero que sustituye, como aprendemos en sus encuentros con el enano Busendo y Fulurtín. Observamos estos episodios para traer ejemplos de cómo estos personajes tropiezan en la correcta lectura de la realidad”. Balarte finge reconocer a Busendo, el cual, en un segundo momento, se maravilla de la actitud cobarde del caballero, que ha quedado sin alterar después de la transformación³⁰⁸, cuando este niega su ayuda a dos doncellas encontradas por el camino: “El enano se maravilló pareciéndole que no solían ser aquellas sus mañas” (AdG, II, XC, 454). Busendo inicialmente capta las señales que le permitirían reconocer la impostura, pero inmediatamente las descarta.

Las fallas comportamentales se asoman también en el encuentro con el príncipe Fulurtín, que, como se nos cuenta en el primer capítulo del libro, ha sido criado junto al Caballero de la Ardiente Espada. Viendo al caballero turbado por su abrazo, Fulurtín tiene que recordar al falso Amadís de Grecia que están unidos por un fuerte vínculo de amistad: “El príncipe, que aquello entendió, fingiendo como que lo avía desconocido, mostrando gran amor lo fue a abrazar”; “el príncipe fingía todo el plazer que podía” (AdG, II, XC, 455). Fulurtín no solo no reconoce la

Arsileo y la joven Belisa, en el que dos espíritus son convertidos en hombres por obra del mago Alfeo, y en una patraña de Timoneda (XIII), en la que la intervención de un mago iguala las apariencias de Corineo y Roselio.

³⁰⁸ Apuntan Bueno Serrano y Laspuertas Servisé (2004: xxxvii): “Este cambio es únicamente físico, ya que el de Tracia continua siendo un cobarde y un caballero decortés (adopta una actitud esquiva con Busendo, y se niega a ayudar a unas doncellas ultrajadas).”

impostura, sino que promete su apoyo al amigo en el requerimiento de Niquea y se embarca con él rumbo a la ciudad de Niquea.

La sustitución tiene sus efectos en todos los personajes. Busendo y Fulurtín favorecerán al sosia concertando por él un encuentro nocturno con Niquea. El falso Amadís de Grecia llegará a la cita con Niquea a través de la ventana de la torre, consiguiendo así hablar con ella por la noche y urdir una estrategia para sacarla de su espacio de reclusión, prometiéndole el casamiento.

Seguimos nuestro análisis del episodio, para destacar los niveles producidos en el conocimiento de los personajes, que viven una misma situación, la aparición de un doble de Nereida (recordamos que Amadís de Grecia se encuentra vestido de mujer en la torre de Niquea) y el sucesivo combate de esta doncella guerrera contra el impostor. Lo interesante es que Silva entrecruza dos equívocos: por un lado tenemos a un caballero vestido de mujer y, por otro, a su sosia, que se parece mucho a la doncella sármata. Cuando el Soldán ve al falso Amadís, nota que este se parece a Nereida³⁰⁹:

pareciéndole tener delante la su Nereida, y no se hartava de lo mirar, y dezía que jamás tal hermosura viera ni cosa que tanto a su Nereida pareciesse, y no podía pensar sino que fuesse ella, y tanto, que no veía la ora de ir a donde estava por ver si era ella.

(AdG, II, XC, 457)

El Soldán corre a la Torre del Universo para comprobar que la personificaciones son dos y no una: “¡Ay, amiga!—dixo él—. Si acá no viniera, yo cuidara cierto que eras tú vestida en hábito de cavallero que por burlar así avías venido” (XC, 457). En este sentido, la presencia simultánea de los dobles en espacios separados se revela resolutiva para neutralizar el conflicto de las percepciones en el personaje.

³⁰⁹ No sorprende que esta cadena de semejanzas constituya el núcleo temático de las comedias barrocas que posteriormente basarán su materia en las tramas de Feliciano de Silva, llegando a una ulterior complicación, como explica Demattè (2015), ya que la persona que recita el papel de Amadís reúne en realidad tres papeles: el de Amadís; el de Nereida y por último el de Balarte, ya que este príncipe pretende la mano de Niquea y posee una banda mágica que, al lucirla, lo convierte en Amadís de Grecia. De la misma estudiosa véase (2005).

Los efectos producidos en los personajes se aprecian especialmente durante el combate entre Nereida y Balarte, ya que estos tienen distintas expectativas acerca de la batalla: Niquea confía en la victoria de Amadís de Grecia, es decir, del falso Amadís contra el Amadís real. El Soldán desea la victoria de Nereida; Fulurtín, que nota la semejanza entre Nereida y su amigo Amadís de Grecia, falla, como los demás, en entender la verdad, y no puede alcanzarla porque a la confusión se agrega la presencia de una inversión de sexo: “Cierto, si yo no supiera que esta Nereida era muger, yo pensara en su apostura ser mi verdadero amigo, porque yo la veo en tal disposición de aver en ella estremada bondad” (AdG, II, XCIV, 463).

Vayamos ahora a un episodio de la *Primera Parte del Florisel de Niquea*, en el que la falta de semejanza real es suplida por una serie de estrategias auxiliares que permiten llevar a cabo una sustitución. En el cap. XI, Arlanda se ha enamorado de Florisel, que ha asumido la identidad del Cavallero de la Pastora por amor de Silvia, y después de ver un retrato de esta, la princesa se siente atormentada por los celos. A este punto suele haber la intervención de un personaje tercero que propone un modo para dar alivio al difícil estado emocional de la protagonista, y como en el *Amadís de Grecia*, se trata de una propuesta que llega en extremis en un momento en que el personaje no ve ninguna manera para alcanzar sus deseos. Su prima Arlinda le sugiere que, acompañada por ella y por otra doncella, Grisa, vayan a buscar al Cavallero de la Pastora ocultando sus identidades:

Arlinda la consolava y consoló, y, viendo que sus consuelos ni la podían consolar ni apartar de aquellos pensamientos, temiendo su muerte, ella le aconsejó que se buscasse forma cómo a sus desseos se diesse lugar.

(FdN, I, XII, 48)

Silva confiere al personaje de Arlanda, princesa de Tracia, un papel bastante único dentro de sus relatos. El deseo ha puesto al personaje en una condición en la que no hay otra salida que la de intentar acercarse al objeto de este deseo para buscar remedio a su pena. El consejo es de ir en busca del caballero ocultando la identidad, no se sugiere la metamorfosis, que ocurre en un segundo momento, siendo la misma Arlanda quien tome la iniciativa.

Puéstase en camino con sus doncellas, Arlanda topa con el caballero que anda en compañía de Silvia y Darinel y requiere su amor³¹⁰ manteniendo encubierta su identidad: “no quiero que sepas mi nombre” (FdN, I, XII, 51). Sin embargo, Florisel la rechaza³¹¹, por estar enamorado de Silvia, a la cual quiere mantenerse fiel. Ante la negativa del caballero Arlanda no se rinde: la princesa no dejará nunca de amar a Florisel e intentará conquistarlo en otras ocasiones, pero tampoco se trata completamente de una tipología de doncella conformada en amores (Haro, 1998: 201), ya que no acepta el rechazo del caballero, ni contraerá matrimonio con otro aunque no pueda conseguir a este. No pudiendo vencer la fuerza del amor ni su deseo, Arlanda roba los vestidos pastoriles de Silvia para seducir a Florisel. La iniciativa de la princesa se puede ver como una consecuencia directa de su locura amorosa:

Silvia se desnudó una ropa de seda de la forma pastoril que sobre otra traía [...] *la princesa que con poco reposo y mucho cuidado estava no durmía, viendo la ropa de Silvia y la grande escuridad de la noche, la vistió y puso sus tocas de la suerte que la pastora las traía, y muy passo, toda temblando, fue para donde don Florisel estava. El cual, como con poco sosiego dormiesse, luego la sintió y, como alçó la cabeça y la vio assentandose ella junto con él, él, sospirando fuertemente, teniéndola por Silvia, le tomó sus manos y, besándolas, con muchas lágrimas, le dixo:*

—¡Ay, mi querida Silvia...

(FdN, I, XII, 52)

³¹⁰ Varias son las estrategias de las que se sirven las mujeres para seducir y requerir de amor a los caballeros en los libros de caballerías (Aguilar Perdomo, 2004: 6): la solicitud de un don, la amenaza, y un tercer modelo que sería la seducción por la seducción; la seducción a través de la música; un tipo de solicitud amorosa por intervención de la magia, o *philocaptio*. Las mujeres que toman la iniciativa y tienen un comportamiento atrevido entran en la tipología femenina de “doncella requeridora de amor” individuada por Haro (1998: 201) en el *Amadís de Gaula*.

³¹¹ Son varias las doncellas rechazadas por los héroes en los libros de Silva, así como las que son abandonadas por nuevos amores o a las cuales engañan caballeros seductores (véase Martín Romero, 2010b: 172), entre estas, por ejemplo, hay Lucela, que sufre en el momento en que Amadís de Grecia se enamora de Niquea, y Sidonia, abandonada por Florisel/Moraizel.

Arlanda roba el traje de Silvia y a través del traje toda su identidad. Mientras en la primera tentativa de seducir al caballero la princesa mantiene oculto su nombre, la iniciativa de fingir ser otra sigue el rechazo, es la medida extrema para satisfacer el impulso erótico. Arlanda ama a Florisel, un amor que se mantiene constante en todas las narraciones de Silva, hasta que la misma dama, decepcionada al enterarse de otros amores de Florisel, llegará a su catarsis amorosa (Martín Romero, 2010b: 175). Se trata de un amor carnal, que busca una vía de satisfacción inmediata, sin embargo, la princesa de Tracia desea el matrimonio como último fin (sin poderlo conseguir), tratándose del deseo más conforme por su estado –el apetito puramente sexual sin aspiración al matrimonio suele ser más propio de doncellas de baja condición, cuya finalidad es solo la satisfacción física.

El tema del amor no correspondido es muy frecuente en los libros de caballerías y muchas son las damas abandonadas por los caballeros; se trata incluso de personajes principales, como Abra, enamorada de Lisuarte: estas mujeres están dispuestas a cualquier cosa para conquistar a un caballero evasivo. Aunque acepte su condición de dama rechazada, la princesa nunca deja de amar al caballero, se convierte en una de las amadoras no correspondidas más persistentes de todo el ciclo.

Reconocemos tres fases de desarrollo de la acción: la seducción; los equívocos se extremizan (con las visiones erradas de los demás personajes); el descubrimiento del engaño. Aun más importante es el tiempo en el que ocurre la sustitución: la noche, aliada de todo personaje que tenga intenciones secretas (es condición esencial en los *bed-tricks*). El engaño tiene lugar en la oscuridad, que camufla los rasgos y amanta en su sombra todos los indicios de la realidad, haciendo imposible el correcto reconocimiento; es necesario que el caballero se quede ciego y no pueda ver a la dama en la cita nocturna. Al lado del robo del traje y del auxilio de la oscuridad, otra estrategia utilizada por la princesa para no ser reconocida es el “hablar bajo” (K1832. K1832. *Disguise by changing voice*): “La infanta, muy passo porque no la conociese en el habla, le dixo...” (FdN, I, XII, 52) –la voz, de hecho, es un elemento distintivo de la identidad.

Los encuentros entre la princesa y el caballero siguen por cuatro noches, mientras durante el día el personaje cómplice (Arlinda) mantiene el secreto, pero la

situación se complica. El episodio, aunque es bastante breve, permite observar los distintos planos de conocimiento desde los cuales los personajes efectúan su lectura de los sucesos, o, mejor dicho, las visiones erradas de los personajes, tanto de los que conocen la verdad y son cómplices de la princesa, como de aquellos que la ignoran:

Arlanda ha asumido una doble identidad y actúa como la doncella desconocida de día y como Silvia por la noche. Esto comporta algún problema; para salvaguardar su impostura, debe manipular la relación entre Florisel y la pastora: “que no le dexava estar solo con Silvia porque no se descubriese” (FdN, I, XII, 52).

Florisel cree haber conseguido por fin el amor de Silvia, pero ve que durante el día esta prefiere disimular; claramente la actitud de la pastora no es un fingimiento, pero el caballero la interpreta como tal.

Los demás personajes comparten una misma idea (errónea): el pastor Darinel cree que Florisel se ha enamorado de la doncella desconocida (Arlanda), e incluso las doncellas que acompañan a la princesa y que conocen su secreto llegan a la misma conclusión:

Y las cormanas así mismo qu’el secreto sabían, y pensaba si por ventura don Florisel amava aquella donzella, y Darinel pensava lo mesmo, y don Florisel pensava viendo el descuido de Silvia para lo que avía pasado, que era para mejor encubrir el hecho.

(FdN, I, XII, 52)

El engaño procede hacia el desenlace con la llegada de un gigante, que rapta a Silvia, desencadenando una gran confusión, y narrativamente sirve para precipitar el desenlace. Toda la escena tiene lugar por la noche, elemento que tiene una función auxiliar, como hemos ya subrayado, para que Arlanda pase por Silvia por varias noches. En la escena destacan sobre todo los elementos de la vista y del sonido, ya que los personajes no pueden verse sino solo oírse. En la oscuridad, Darinel reconoce la voz de la verdadera Silvia que pide ayuda por el rapto de las doncellas: “que como oyó las bozes de Silvia, que la conoció dando grandes bozes a llamar a don Florisel” (FdN, I, XIII, 53). Pero Florisel cree que está ya en compañía de Silvia, y, con la intención de perseguir al jayán, dice a Darinel: “Queda

tú con Silvia”, pero se refiere, erróneamente, a la falsa Silvia (Arlanda) que ha estado siempre a su lado. Florisel no entiende por qué el villano solicita su ayuda si Silvia está ya a salvo con él. Se produce un nuevo equívoco: Darinel cree que es la verdadera Silvia, de la cual está enamorado, la que ha tenido encuentros amorosos con el caballero, hasta que, con la llegada del día, la luz revela los rasgos de Arlanda: “muchas quejas pasó sin la conocer hasta que fue de día” (FdN, I, XIII, 54).

El equívoco –el verdadero núcleo del episodio– se centra en la presencia, simultánea e imposible, de dos “Silvias”: una es la que Florisel cree tener a su lado, la otra es la de la cual Darinel escucha y reconoce la voz, solicitando la ayuda del caballero para que la salve del rapto del jayán. Está claro a este punto que la sustitución ha implicado un “desdoblamiento” del personaje en la ficción. Aquí se desdobra la presencia de Silvia, contribuyendo a crear un efecto cómico por la desesperación de Darinel, que cree que la pastora ha concedido sus favores al caballero, y por el error de Florisel mismo, que al final descubre que ha sido engañado.

Oscuridad y luz son las condiciones externas (teatrales) que en este caso auxilian el ocultamiento de la identidad y el reconocimiento. En particular, la noche en cuanto tiempo privilegiado de la acción ha favorecido el ocultamiento de identidad, ya que sería imposible para la princesa llegar a pasar por Silvia solo vistiendo su traje. La oscuridad y el traje, que denota la persona entera y permite así adoptar la identidad ajena, son las estrategias que permiten llevar a cabo una iniciativa prescindiendo del parecido físico.

Una vez descubierto el engaño, Arlanda huye; también ella ha quedado, de algún modo, burlada por su misma estrategia, ya que ha podido atraer al caballero solo mostrando otra apariencia, y el deseo del caballero no iba nunca dirigido a ella en primer lugar. Todo termina en la risa; en particular Darinel y Silvia se ríen de la manera en que el caballero ha sido engañado, ya que pensaba haber conseguido el amor de Silvia, mientras esta no perjudicaría nunca su honra comportándose de una manera poco conveniente, y se siente ofendida por el robo del traje.

El episodio se queda bastante aislado en el complejo de la estructura narrativa; sin embargo, cobra importancia en cuanto constituye la primera de una serie de

interacciones entre Arlanda y Florisel, fundamentalmente basadas en los engaños recíprocos. Arlanda, además, se queda preñada del hijo de Florisel, Florarlán, que aparecerá en los siguientes relatos de Silva.

4.4.2. Las armas y las señas

En el segundo libro de la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*, Rogel de Grecia se ve implicado en una lucha contra un misterioso enemigo, contra quien combate para defender a su amigo, el rey de Susiana –o, al menos, contra el que cree que es el rey de Susiana. Como sabemos desde el cap. XII, antes de entrar en el Cerrado de Sinestasia, los dos amigos han establecido que el rey lleve una pluma verde en su yelmo, con la cual Rogel podrá identificarlo entre todos los caballeros y gigantes que entran en el recinto encantado:

Rogel y el rey de Susiana entraron así mismo con acuerdo que pusiessen ya que entrados, en las crestas de los yelmos sendas hermosas plumas verdes para conocerse, si se topassen, porque así mismo entravan muchos jayanes en la demanda.

(FdN, IV, II, XII, fol. 26r)

En los libros de caballerías los gigantes, figuras que proceden del folclore y de la mitología³¹², suelen ser, con pocas excepciones, antagonistas de los caballeros: “Son desmesurados: feos, groseros, altaneros, pagados de sí mismos, bravucones y lujuriosos” (Martín Lalanda, 1999c: 227). Su brutalidad y desmesura contrastan con las virtudes morales del caballero, la soberbia con la mesura y cortesía de este³¹³; sin embargo, en el momento en que es vencido el choque contra la realidad suele

³¹² Los gigantes se hallan en todas las mitologías, en la tradición bíblica y ya en los relatos antiguos el héroe se enfrenta a ellos y los vence, demostrando así la superioridad de sus cualidades espirituales; se trata de una variante de la lucha arquetípica del héroe contra el monstruo (Campos García Rojas, 2009: 1000).

³¹³ La soberbia típica de estas figuras se expresa también en forma verbal, como ha observado Martín Romero (2006). Muchos gigantes suelen ser paganos (10) y en algunos casos llegan a convertirse al cristianismo, transformándose luego en auxiliares del héroe (Sales Dasí, 2004: 107).

hacerle entender que su soberbia lo ha llevado a la derrota (Martín Romero, 2006: 20).

El equívoco deriva del hecho de que un gigante, movido por la lujuria, decide robar la pluma al rey de Susiana, con el fin de hacerse pasar por él en una cita amorosa con Sinestasia; pero Sinestasia, como todas las doncellas que andan en el recinto, lleva un antifaz, condición que llevará a ulteriores confusiones. Al lector se le da la explicación de todo el suceso del cap. XVI, el siguiente, mientras durante la acción los nombres de los personajes quedan ocultados; por lo tanto este llegará a conocer las identidades de todos los varios personajes que aparecen en el episodio –doncellas y caballeros– con un retraso.

La sustitución con fines de seducción del gigante es solo uno de los elementos que configuran un episodio en el que Silva, con su maestría por el enredo, entrelaza de manera original, como veremos, una serie de situaciones y tópicos propios de los libros de caballerías.

La premisa de todo el episodio se da a conocer solo al final, pero aquí disponemos los sucesos por orden. El gigante, que ha podido contemplar el rostro de Sinestasia en el momento en que esta lo descubría al rey, se hace amigo del rey de Susiana con un segundo fin, convencido de que la dama ama a este:

El gigante sospechando que el rey tuviese amores con la donzella holgó mucho de oyr aquello pareciéndole hallar disposición con la maldad, que pensó para gozar de la donzella. Y con tal pensamiento dixo, que a él le convenía yr a cierto lugar, y que a la noche tomaría allí.

(FdN, IV, II, XVII, fol. 39v)

Donde el personaje no puede apoyarse en la semejanza para sustituir a otro, como hemos visto, hay una serie de signos de los cuales puede apropiarse y que coadyuvan a su acción³¹⁴. El gigante decide robar la pluma del yelmo del rey, haciendo muestra de su arrogancia:

³¹⁴ De hecho, “l’identità può far conto su una vasta serie di segni rappresentativi, che funzionano come sua proiezione e ai quali, nella relazione con un altro soggetto, è demandato il compito che altrove assolve la somiglianza” (Gherardi, 2007: 68).

[...] y con esto se levantó primero quel Rey, y presto enfrenó su cavallo y subió en el, y fue adonde el Rey tenía su yelmo colgado de un gajo de un árbol, y tomó la pluma verde que en el estava. El Rey le dixo, viéndosela tomar:

—¿Qué es esso cavallero? ¿Para qué me tomáis la divisa?

—Agora lo veréis —dixo él.

(FdN, IV, II, XVII, fol. 40v)

El gigante no esconde sus propósitos, revelando la jactancia característica de estos seres: “yo iré a cumplir con la doncella vuestra falta, porque no se quexe de vós. / Y con esto mucha priessa se fue, puesta la pluma en el yelmo, con pensamiento de gozar de la Duquesa” (FdN, IV, II, XVII, fol. 40v).

El verdadero rey de Susiana, temiendo las malas intenciones del usurpador y por la honra de Sinestasia, decide perseguirlo para enfrentarse con él. Vamos a esquematizar lo que ocurre a continuación, por ser muy complejo:

1) Después del robo de la pluma, el gigante llega a la fuente donde se encuentran dos personajes, ninguno de los cuales es Sinestasia. Se trata de Amadís de Grecia y Lucela; el gigante confunde a Lucela con Sinestasia, ya que ambas llevan el rostro cubierto por el antifaz, y arremete contra Amadís de Grecia³¹⁵;

2) Llega el rey de Susiana que arremete contra el gigante que trae su pluma, de modo que se convierte en un aliado de Amadís de Grecia en el combate;

3) Se produce un equívoco central con la llegada de Rogel, que piensa que el que lleva la pluma verde es su amigo el rey de Susiana, que está luchando contra dos enemigos;

³¹⁵ Por su orgullo los gigantes suelen arremeter contra los caballeros, contra los cuales no tienen ninguna posibilidad de vencer: “Tan confiados están frente al héroe que su conducta irracional les conduce a una fatiga innecesaria en un combate cuerpo a cuerpo. Frente a cualquier gigante, habrá que resistir y esquivar sus acometidas, dejando que vaya cansándose. Luego, la rigidez de movimientos del jayán dará lugar a que sus defensas queden mermadas” (Lucía Megías y Sales Dasí, 2008: 210).

4) Sin saberlo, Rogel empieza a luchar contra su abuelo Amadís de Grecia, en una batalla a cuatro;

5) El equívoco llega al culmen con la muerte del de la pluma verde (el gigante), con lo cual Rogel empieza a combatir con el verdadero rey de Susiana, pensando que este ha dado muerte a su amigo;

6) Sigue el reconocimiento del rey, que le explica a Rogel que el gigante le ha robado la pluma del yelmo: “mi buen señor nos engañe la pluma del, que por avérmela robado ha sido causa de lo que véys” (FdN, IV, II, XVII, fol. 38r).

7) Sin embargo, Rogel vuelve a combatir contra Amadís de Grecia (motivo del enfrentamiento entre parientes);

8) Interviene Lucela, que le revela a Rogel la identidad de este, con lo cual la lucha se interrumpe y se produce el reconocimiento entre abuelo y nieto.

Por último, el rey de Susiana es informado por Sinestasia de que ese gigante se había enamorado de ella viendo su rostro descubierto sin antifaz: “de suerte que tan presto la duquesa no pudo derrocar el antifaz, que él no la viese, maravillado de su hermosura” (FdN, IV, II, XVII, fol. 39v).

Los numerosos equívocos que se suceden en el episodio dependen de que todos los personajes andan ocultando su identidad: el gigante ha suplantado la identidad del rey; a su vez, el verdadero rey de Susiana lleva el yelmo, por lo cual Rogel no puede reconocerlo; las misteriosas doncellas, que son Lucela y Sinestasia, llevan el antifaz, de aquí que el gigante las confunda.

Esta “duplicación” del rey de Susiana en la escena es parte de un episodio en el que se mezclan todos estos elementos y algunos motivos recurrentes en los libros de caballerías (el combate entre familiares, con la posterior anagnórisis), y la suplantación de la identidad para la seducción de una dama, a través del robo de un elemento paraheráldico, es la acción que pone en marcha todas las demás confusiones.

En su último relato Feliciano de Silva han llegado a una hiperbolización de todos sus recursos; las estrategias ensayadas por el escritor tienden a acumularse, a mezclarse. En el episodio considerado –que ocupa apenas un capítulo– se dan ocultamientos, interambios de persona, sustituciones,

combates y anagnórisis entre parientes, todo lo que ocurre es concentrado en un espacio narrativo muy reducido con una proliferación de personajes (un total de seis). No encontramos episodios similares en las entregas anteriores de Silva, en los que sea tan evidente el gusto por la complicación del enredo obtenida por la acumulación de identidades ocultadas, ninguna de las cuales se revela al lector hasta que termina la acción.

4.5. Conclusiones

La correcta identificación de un personaje queda comprometida cuando en la ficción aparecen dos seres con una misma apariencia; Silva empieza a explorar los equívocos que surgen de la semejanza ya desde su primera obra, el *Lisuarte de Grecia*, y hemos podido observar que se mantienen básicamente un mismo esquema y unas mismas fórmulas narrativas sobre las cuales Silva varía a la hora de crear los equívocos en la *Primera Parte del Florisel de Niquea*. Aquí el parecido entre los hermanastros-gemelos no solo otorga diversidad al relato y crea unas escenas que entrañan posibilidades humorísticas, sino que a nivel de trama permite a los personajes acceder a informaciones cabales o recibir, al ser confundido por un personaje, informaciones destinadas al otro.

Silva no renuncia a introducir semejantes en todos sus relatos; pero en cada uno el recurso es aprovechado de una manera diferente, ya que en la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* ya no tiene importancia el enredo sino el efecto creado por la llegada de un sosia en la dama que permite crear una escena de gran diversión en la que los personajes que asisten al error de identificación se rien del equívoco producido.

Estas situaciones constituyen los antecedentes del juego de semejanzas entablado en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* y que giran principalmente entorno a la figura de Rogel. Este prototipo de caballero, en el que culminan las características de los caballeros seductores de los libros de caballerías, es original de Silva; la astuta estrategia de Rogel es la invención de un “falso sosia” de sí mismo con la cual desdobra su presencia y su rol en la narración,

pudiendo aparecer con estas identidades alternativas ante los personajes que lo conocen, e induciendo ulteriores confusiones para la emperatriz Archisidea.

Central es la intertextualidad creada por Silva con el texto plautino –o con la memoria de este texto o de alguna representación– en el diálogo a la manera de Mercurio y Sosia que ocurre en sueño entre Archileo y Rogel, lo que nos ha permitido hablar de una “temática plautina” presente en los relatos de Silva, que se hace preeminente en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea*. Silva introduce también otra semejanza entre Archisidea y Sinestasia, cuya relación es sustituida por una dinámica ante el espejo; hemos considerado además la temática de “los dos amigos”, aunque se presenta *en nuce* en comparación con el desarrollo posterior de la temática que será central, entre otros autores, en algunas obras de Cervantes, como *La Galatea* (1585) y *El curioso impertinente*–pero en Silva están ausentes las más profundas implicaciones de estas obras barrocas. En general, temas como la gemelidad, los sosias y “los dos amigos” –con los mecanismos asociados como intercambios de identidad y sustituciones– serán muy difundidos en la narrativa a partir de la segunda mitad del siglo XVI y en la comedia barroca, pero Silva parece haber intuido con cierta anticipación el potencial narrativo de estos mecanismos.

Otra manera en la que pueden producirse duplicaciones en el relato son los robos de identidad, posibilitados por medios auxiliares como la magia, el robo del traje o el robo de un elemento distintivo de la identidad del otro; las confusiones son provocadas por la aparición simultánea de dos personajes que camuflan su apariencia (Balarte/ Amadís de Grecia, Arlanda/ Silvia, el gigante/ el rey de Susiana), creándose una duplicación temporal que es pronto resuelta con la eliminación o la identificación del impostor.

Es ciertamente posible apreciar una progresión en los relatos de Silva en cuanto a la complicación de los episodios; en efecto, la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* supone la culminación de los recursos de Silva, ya que en la obra el autor, alcanzada ya su madurez, maneja de manera suelta todos los tópicos. Se nota una exacerbación del gusto por la ambigüedad y la

complicación del enredo, disfraces y semejanzas se entretajan en la trama de esta última entrega creando una trama sumamente original.

CONCLUSIONES

Feliciano de Silva fue uno de los escritores de libros de caballerías más prolíficos de su época, en su vida destacó por su encargo de regidor de Ciudad Rodrigo y fue alabado y admirado por sus contemporáneos. El mismo Cervantes reservó para el mirobrigense unas consideraciones en su *Don Quijote* que se sitúan entre la crítica y un implícito elogio. A pesar de las primeras, es cierto que varios son los puntos de contacto entre los dos autores, en cuanto temáticas y recursos, y no es casual que Cervantes lo mencionara, ya que es indudable el renombre que había alcanzado Silva en el Renacimiento en virtud del camino por el que aderezó el género caballeresco y la estética personal que supo crear.

En su obra Silva privilegió la experimentación, sobre todo en los *Floriseles*, aunque su primera obra, el *Lisuarte de Grecia*, ya contiene *en nuce* todos los temas que marcarán su evolución como creador dentro del ciclo amadisiano: los primeros equívocos, el juego con el sexo de amazonas y doncellas guerreras, preanuncian el gusto del autor por desarrollar situaciones en las que prima la ambigüedad y que responden a la finalidad de divertir y causar la maravilla en el destinatario.

En esta tesis se han considerado las temáticas del disfraz y de la semejanza y los equívocos producidos por su introducción en el relato caballeresco, que resultan ser un motor para la intriga, mientras a la vez permiten ampliar el marco de la ficción, introducen a los personajes en nuevos espacios y son utilizados con una finalidad de intensificación dramática o humorística.

El motivo del disfraz (femenino y varonil) es uno de los más afortunados de la literatura occidental –y no es exclusivo de esta: tiene una amplia tradición que va desde la Antigüedad griega y romana, pasa por los *romans* artúricos y la narrativa francesa medieval, conoce su nuevo apogeo en la comedia y la

novelística italiana del siglo XVI, y es sometido en el Renacimiento a la adaptación en un nuevo contexto literario y cultural.

El ardid, ya utilizado, aunque no extensamente, en algunos libros de caballerías de comienzo del siglo XVI, es aprovechado más a partir de la tercera década del siglo, acompaña el camino de los libros de caballerías hasta las postrimerías del siglo, para ser luego trasladado con éxito a la comedia barroca y a las obras de Cervantes. Silva se puede considerar por lo tanto un precursor en cuanto reconoció muy tempranamente la funcionalidad narrativa de los mecanismos que introdujo en la ficción.

A partir de cercanas influencias literarias y de la tradición folclórica, Silva elaboró unas situaciones de insólita tensión dramática entre los personajes en las escenas en las que subyacen, apenas aludidos, la “homosexualidad” o el “lesbianismo”. El recurso otorga variedad y nuevos estímulos a la narración, a la vez que le permite a Silva desarrollar diversamente la estructura narrativa y orientar el relato hacia el entretenimiento, aportaciones que salvaron el relato de la agotación por la repetición de tópicos ya conocidos en las secuelas del género.

Como hemos dicho, esta estrategia narrativa se implanta de manera original en el relato caballeresco, adaptándose sin embargo a su configuración; el disfraz conlleva una ruptura en la gravedad típica de estos personajes, que, presentados con características atípicas, logran introducirse por medio del ingenio en los espacios femeninos y llevan a cabo la conquista amorosa en un tiempo que supone una etapa transformadora en la trayectoria vital del caballero.

Personajes como Amadís de Grecia, Agesilao y Arlanges multiplican su presencia en el espacio de la ficción; junto a las doncellas guerreras, como Alastraxarea, encarnan ese gusto por la fluidez de las apariencias en la que Silva insistirá conforme compone sus narraciones, y son parte integrante del proyecto narrativo que el autor alimenta con su imaginación para reservar al lector nuevas sorpresas.

Los mismos recursos parecen triunfar a partir de la segunda mitad del siglo XVI en los libros de caballerías que caben bajo la definición de “paradigma de entretenimiento” y que conocen su éxito a partir de 1555 (con el *Espejo de príncipes y cavalleros* o *Caballero del Febo* de Diego Ortúñez de Calahorra) –y

en algunos episodios, por ejemplo, en el *Florambel de Lucea* (1532) de Francisco de Enciso Zárate, en el *Cirongilio de Tracia* (1545) de Bernardo de Vargas, la misma obra de Ortúñez de Calahorra, el *Belianís de Grecia* (partes III y IV) (1579) y, ya en las postrimerías del siglo, la *Tercera Parte del Espejo de príncipes y caballeros* (1587) de Marcos Martínez. A la luz de lo observado, hemos podido concluir que el recurso presenta rasgos originales (por ejemplo, la finalidad amorosa) y es particularmente extenso en Silva, lo que representa un *unicum* dentro del género. Feliciano de Silva crea episodios que se centran en el disfraz femenino del caballero para la conquista amorosa, un tipo de transformación a la cual pocos otros caballeros serán sometidos para los mismos fines en otros libros de caballerías (hemos mencionado a tal propósito el *Florambel*). A este respecto, nos ha sido posible apreciar la originalidad del autor, que partiendo de un motivo tradicional y de otras influencias literarias supo conformar una estética personal y encontrar nuevas maneras para entretener al lector.

Los personajes de Silva y muchos episodios de sus tramas tendrán felices recreaciones literarias en obras de distintos géneros que los retomarán tanto dentro como fuera de la península. Por lo que concierne los autores españoles, como hemos visto, los amigos cercanos de Silva –como, por ejemplo, Núñez de Reinoso– se mostraron profundos conocedores de su obra y en ocasiones recrearon o copiaron episodios del mirobrigense. Entre los autores foráneos, baste recordar a Spencer, a Routrou o la probable influencia de la trama de disfraces de la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* en *L’Astrée d’Urfé*. La deuda de tales obras con las del escritor, lamentablemente, no es siempre reconocida como debería, pero creemos que los estudios que han ido apareciendo en los últimos años, y las tesis doctorales que han investigado distintos aspectos de su obra, pueden contribuir a rescatar notablemente su figura en el ámbito científico, pero también, y más ampliamente, en la historia de la literatura española.

El escritor, por otra parte, se interesó por la posibilidad que le brindaban los recursos de Plauto y que le permitían dirigir por otras vías su relato, de una manera del todo original y experimentadora, llegando así a alejarse definitivamente de cualquier patrón establecido dentro del género, especialmente en la *Cuarta Parte*

del Florisel de Niquea. En este sentido debió ser fundamental para el conocimiento de la obra del autor latino el contacto con la universidad salmantina, en la época centro de adaptación y reelaboración literaria de la comedia antigua plautina y terenciana, tradición que Silva tenía muy presente, además, a la hora de componer la *Segunda Celestina*.

Los temas esbozados en sus relatos, en particular en la *Cuarta Parte del Florisel de Niquea* (la gemelidad, los sosias, “los dos amigos”), tendrán gran éxito en los Siglos de Oro y, junto al disfraz, anticipan ya las tendencias “barrocas”: los disfraces y las confusiones entre idénticos, las sustituciones y los equívocos pertenecen ya al gusto del siglo XVII y preanuncian las tramas que triunfarán en el Barroco (no solo) español.

Hemos decidido por lo tanto hablar de una “temática plautina” que se alterna a las demás temáticas que forman el entramado de los libros de caballerías de Silva, definición con la cual nos referimos en la tesis a la elaboración de los temas de los *Menaechmi* y del *Amphitruo* de Plauto en las dos variantes, que hasta ahora habían recibido poca atención, y que también han sido objeto de nuestro estudio (cap. IV).

A la luz de lo expuesto, podríamos utilizar el juego de referentes pronunciado por Archileo, “yo soy tú, y tú eres yo” (FdN, IV, II, XXXVI, fol. 74r), como común denominador de las dinámicas estudiadas. Silva gusta de crear personajes que, por medio de disfraces, metamorfosis y duplicaciones franquean constantemente los límites de su ser y las restricciones de lo real. Tanto la presencia de personajes disfrazados, que en virtud de su doble personalidad multiplican su función y rol actancial en la ficción y los espacios a los cuales pueden acceder, cuanto la de semejantes que duplican la presencia de un personaje preexistente, conllevan unas complicaciones fácilmente servibles para ampliar las aportaciones originales en la trama caballeresca.

Aprovechando su conocimiento de otras fuentes contemporáneas, Silva incorporó en sus relatos materiales de distinta procedencia con los cuales consiguió autoafirmarse como continuador e innovador del ciclo amadisiano, y variar el argumento, manteniendo al lado de estos las otras fórmulas y motivos que constituían la marca de reconocimiento de cara al lector.

La puesta en escena de dobles personalidades, intercambio de identidad y suplantaciones le permitió a Silva representar a los terceros personajes que se topan con estas figuras como falibles, dando lugar a escenas de corte humorístico o simplemente enriqueciendo los episodios con el acumularse de las confusiones –pero, al final, se da siempre la vuelta al orden y los equívocos producidos necesariamente llaman en causa su resolución.

El modo de proceder de Silva evidencia que el escritor llevaba a cabo su tarea creativa innovando y a la vez retomando recursos de sus relatos anteriores, pero dándole un aire nuevo o revitalizándolos, u ofreciendo distintas perspectivas acerca de tópicos heredados, como, por ejemplo, la fidelidad amorosa del caballero. De estos experimentos surge la figura de Rogel de Grecia, caballero que permite la coexistencia de los distintos ingredientes que Silva quiere aportar en su apuesta narrativa. Este caballero se disfraza de pastor y además asume tres personalidades con las cuales alcanza la fama y el amor; se trata de un caballero ingenioso, cuyo discurso se desdobra también por medio de juegos verbales, de un doble nivel creado con lo cual lleva adelante de manera creíble su desdoblamiento.

La duplicidad de estos personajes, desdoblados entre su ser real y la apariencia exterior, no puede no involucrar al lector de una manera peculiar, ya que el mecanismo de por sí es muy atrayente, por instaurar una complicidad con el destinatario que se apoya en el secreto compartido: el lector conoce siempre desde arriba los engaños y entiende la verdad detrás de la máscara del personaje.

Escritor dotado de increíble y desbordante inventiva, Silva reservó no pocas maravillas y sorpresas a sus lectores; aunque fue denostado y criticado, al parecer, por su inmovilismo, por su estilo “enrevesado” y a veces por su misma potente imaginación, tuvo un papel fundamental en el desarrollo de uno de los géneros de mayor éxito en el siglo XVI. Su obra, por la riqueza y variedad de aspectos que presenta, y la posibilidad que ofrece para observar las influencias literarias que operaban en la época y que presuponen las condiciones por las cuales pudo florecer el género, ya no puede ser ignorada. En definitiva, los libros de caballerías se confirman una vez más como un género proteico, un receptáculo de las

principales tendencias literarias en boga y de motivos particularmente sugerentes para el público de la época.

BIBLIOGRAFÍA

Obra de Feliciano de Silva

Amadís de Grecia, ed. Bueno Serrano, Ana Carmen y Laspuertas Servisé, Carmen, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

Florisel de Niquea. Parte III, ed. Martín Lalanda, Javier, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.

Florisel de Niquea. Partes I-II, ed. Linda Pellegrino, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2015.

La primera parte de la Quarta de la Chronica del excellentissimo Principe don Florisel de Niquea que fue escripta en Griego por Galersis, fue sacada en latín por Philastes Campaneo, y traduzida en romance castellano por Feliciano de Silva, Andrea de Portonaris, Salamanca, 1551.

Lisuarte de Grecia, ed. Sales Dasí, Emilio José, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

Segunda Celestina, ed. Baranda, Consolación, Madrid, Cátedra, 1988.

Segundo Libro de la Quarta parte de la Chronica del excellentissimo Principe don Florisel de Niquea, Andrea de Portonaris, Salamanca, 1551.

Ediciones de libros de caballerías

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

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

- ENCISO DE ZÁRATE, Francisco, *La quarta [quinta] parte de la chronica del inuencible y magnanimo caullero don Florambel de Lucea hijo del esforçado rey Florineo de Escocia*, Sevilla, Andrés de Burgos (fl. 1541-1548), 1548.
- , *Florambel de Lucea (Primera Parte, Libros I-III)*, ed. María del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Félix Magno (III-IV) (Sevilla, Sebastián Trugillo, 1949)*, ed. Claudia Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- FERNÁNDEZ, Jerónimo, *Belianís de Grecia*, ed. Lilia E. Ferrario de Orduna, Kassel, Reichenberger, 1997.
- PÁEZ DE RIBERA, Ruy, *El sexto libro del muy esforçado e gran rey Amadís de Gaula [y] Florisando, príncipe de Cantaria, su sobrino, fijo del rey don Florestán*, Salamanca, Juan de Porras, 1510, ed. Ivy A. Corfis, Textos transcritos por por Pablo Ancos-Garcia et alii, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005 (Spanish Series, 134).
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2018, 2 vols. [primera ed. 1987]
- , *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.
- VARGAS, Bernardo de, *Cirongilio de Tracia*, ed. Javier Roberto González, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- , *Cirongilio de Tracia*, ed. Javier Roberto González, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- VÁZQUEZ, Francisco, *Palmerín de Olivia*, ed. Giuseppe di Stefano, texto revisado con la colaboración de Daniela Pierucci, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- , *Primaleón*, ed. M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- [Renaldos] *Libro del noble y esforçado & invencible caullero Renaldos de Montaluan*, Toledo, 1523, ed. Ivy A. Corfis, Textos transcritos por por Pablo Ancos-Garcia et alii, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2001, (Spanish Series 124).

La historia de los nobles caualleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, tomo I, Madrid, Turner, 1995, pp. 180-313.

Ediciones de otras obras

BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerone*, ed. Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992.

ENCINA, Juan del, *Teatro*, ed. Alberto del Río Nogueras, Crítica, Barcelona, 2001.

MONTEMAYOR, Jorge de, *Los siete libros de La Diana*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 2008.

—, *Poesía completa*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, 1996.

NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. José Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.

—, *Obra poética*, ed. Miguel Antonio Tejeiro Fuentes, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.

Poesía castellana completa de Francisco Sá de Miranda, ed. José Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.

RIBEIRO, Bernardim, *Menina y moça o Saudades*, eds. Antonio Gallego Morell y Juan M. Carrasco, Madrid, Cátedra, 1992.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Instituto Cervantes, 2004. [disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/don-quijote-de-la-mancha>]

Bibliografía

AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2004), “Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles”, *Voz y Letra*, XV/1, pp. 3-24.

— (2005a), “Aventuras amorosas en las dos primeras partes del *Florambel de Lucea* (1532)”, en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, eds. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel

- Manzanaro, Vol. I, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana «Symposia Philologica», Alicante, pp. 215-225.
- (2005b), “La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el Quijote”, *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7, 45-68.
- (2006), “Introducción” a *Florambel de Lucea (Segunda Parte)* (Valladolid, Nicolas Tierri, 1532). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 7-9.
- (2007), “La arquitectura maravillosa en los libros de caballerías españoles: a propósito de castillos, torres y jardines”, *Lingüística y Literatura*, 51, pp. 127-148.
- ALONSO CORTÉS, Narciso (1933), “Feliciano de Silva”, *Boletín de la Real Academia Española*, XX, pp. 382-404.
- ALVAR, Carlos (2010), “Amis y Amiles: la difusión de un tema medieval en España”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 32, pp. 15-33.
- (2012), “La larga historia de «los dos hermanos» y «el servidor leal». A propósito de *Oliveros de Castilla*”, *Revista de Poética Medieval*, 26, pp. 53-82.
- ALVAR, Carlos, y Lucía Megías, José Manuel (2000), “Los libros de caballerías en la época de Felipe II”, en *Silva Studia Philologica in Honorem Isaías Lerner*, coord. Isabel Lozano Renieblas, Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, pp. 25-35.
- AMEZCUA, José (1984), *Metamorfosis del caballero: sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, México, Cuadernos Universitarios, Universidad Autónoma Metropolitana.
- ASHCON, B. B. (1960), “Concerning ‘La mujer en hábito de hombre’ in the Comedia”, en *Hispanic Review*, 26, pp. 43-62.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo.
- (1975a), “El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria. Segunda perspectiva)”, en Id., *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel.
- (1975b), “Una tradición literaria. El cuento de los dos amigos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año xi, n°1, pp. 1-35.
- BARANDA, Consolación (1987), “Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 6, pp. 359-371.

- (1988), “Introducción” a *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, Madrid, Cátedra, pp. 25-102.
- BARANDA, Nieves (2004), “El *Guarino Mezquino*: un caso singular en las caballerías hispánicas”, en *Letteratura caballescra tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»)*, dir. Javier Gómez-Montero, Bernhard Köhnig, ed. Folke Gernert, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Kiel, CERES de la Universidad de Kiel, pp. 307-326.
- BARGALLÓ, Juan (1994), “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, ed. Juan Bargalló, Sevilla, Alfar, pp. 11-26.
- BARREIRA Y LEIRADO, Cayetano A. de la (1868), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra (Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999).
- BELTRÁN, Rafael y REQUENA, Susana (2002), “La declaración de amor a través del espejo: un motivo cortés en textos de caballerías”, en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Morro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 13-26.
- BERTINI, Ferruccio (2010), *Sosia e il doppio nel teatro moderno*, Genova, Il Melangolo.
- BETTINI, Maurizio (1991), *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*, Bari, Laterza.
- (1992a), “Sosia e il suo sosia: pensare il ‘doppio’ a Roma”, en Plauto, *Anfitrione*, Marsilio, Venecia, pp. 9-51.
- (1992b), *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi.
- BLECUA PERDICES, Luis Alberto (2006), “Sobre un cancionero inédito de Feliciano de Silva”, *Salina: revista de lletres*, 20, pp. 57-74.
- BOGNOLO, Anna (1994-96), “Gli incanti di Urganda: magia come spettacolo nei Libros de caballerías”, *Studi Ispanici* (1994-1996), 111-126.
- (1995), “La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepolemo, Caballero de la Cruz* (Valencia 1521)”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 27 de

septiembre-1 de octubre 1993, coord. Juan Salvador Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, pp. 371-378.

- (1996), “*Amadís encantado. Escritores e modelos en tensión en el nacimiento del género de los libros de caballerías*”, en *Escritores “contro”: modelos en discusión en las literaturas ibéricas* Actas del Congreso de Roma (15-16 marzo 1995) de la Asociación Ispanista Italiana, Roma, Bulzoni, I, pp. 41-52.
- (1997), *La ficción renovada: maravilloso, corte e aventura en el romance caballeresco del primer quinientos español*, Pisa, ETS.
- (2001), “Las novelas de caballerías (1995-99)”, en *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO). Münster, 20-24 de julio de 1999*, eds. Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 215-238.
- (2002), “El ‘Lepolemo, ‘Caballero de la Cruz’ y ‘Leandro el Bel’”, *Edad de Oro*, XXI, pp. 271-288.
- (2008), “Introducción” a *Leandro el Bel (Toledo, Miguel Ferrer, 1563)*. *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2017), “La investigación reciente sobre el romance caballeresco español”, *Crítica del texto*, XX, 2, 387-416.

BRANDENBERGER, Tobías (2003), “Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva”, *Revista de Literatura Medieval*, 15/1, pp. 55-80.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1976), *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

BUCETA, Erasmo (1931), “Algunas noticias referentes a la familia de Feliciano de Silva”, *Revista de Filología Española*, XVIII, pp. 390-392.

BUENO SERRANO, Ana Carmen (2005), “Las innovaciones formales de Feliciano de Silva en el *Amadís de Grecia*: una coda pastoril”, *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Valencia, Universitat de València, pp. 165-176.

- (2007), *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, tesis de doctorado dirigida por Juan Manuel Cacho Bleuca, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Filología Hispánica (Literaturas Española e Hispánicas).

— (2010), “Feliciano de Silva, discípulo aventajado de Jorge de Montemayor”, en *Destiempos.com. Caballerías (dossier)*, eds. Lilian von der Walde Moheno, Mariel I. Reinoso, Distrito Federal, Grupo Destiempos, 23, pp. 167-181.

— (2012), “Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos”, *Revista de poética medieval*, 16, pp. 83-108.

BUENO SERRANO, Ana Carmen y LASPUERTAS SERVISÉ, Carmen (2004), “Introducción” a *Amadís de Grecia*, de Feliciano de Silva, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. IX-LV.

BUSBY, Keith (1998), “‘Plus acesmez qu’ une popine’. Male Cross-Dressing in Medieval French Narrative”, en *Gender Transgressions, Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, ed. Karen J. Taylor, New York and London, Routledge, pp. 54-67.

CACHO BLECUA, Juan Manuel (1979), *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Zaragoza, Cupsa/Universidad de Zaragoza.

— (1986a), “El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas del Esplandián*”, *Studia in honorem prof. Martin de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, I, pp. 235-271.

— (1986b), “Estructura y difusión de Roberto el Diablo”, en *Formas breves del relato*, eds. Yves-René Fonquerne y Aurora Egido, Zaragoza-Madrid, Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, pp. 35-55.

— (1987), “Introducción” a *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo, Madrid, Cátedra, Vol. 1, pp. 17-216.

— (2002a), “Introducción al estudio de motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez”, en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Morro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 27-53.

— (2002b), “Los cuatro libros de *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*”, *Edad de Oro*, XXI, pp. 85-116.

— (2003), “La ambivalencia de los signos: el «monje borracho» de Gonzalo de Berceo (milagro XX)”, *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. Lilian von der Walde Moheno, México, Universidad

Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana [Publicaciones de *Medievalia* 27], pp. 107-149.

— (2007), “Novelas de caballerías”, en *Orígenes de la novela. Estudios*, dirs. Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, pp. 133-223.

— (2009), “Los gestos afectivos y corteses en el *Amadís de Gaula*”, en *Amadís y sus libros: 500 años*, ed. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, El Colegio de México, pp. 55- 93.

CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2002), “El ciclo de ‘Espejo de príncipes y caballeros’ (1555-1580-1587)”, *Edad de Oro*, XXI, pp. 389-430.

— (2009), “Hermosos y comedidos gigantes en los libros de caballerías hispánicos”, en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, eds. Jesús Cañas Murillo; Francisco Javier Grande Quejido, José Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 489-498.

CARMONA, Fernando (1995), “Largueza y Don en blanco en el *Amadís de Gaula*”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 27 de septiembre-1 de octubre 1993*, coord. Juan Salvador Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, pp. 507-521.

CÁTEDRA, Pedro M. (2002), *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II: la biblioteca de Don Alonso Osorio, marqués de Astorga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

CHEVALIER, Maxime (1976a), “El público de las novelas de caballerías”, en *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, pp. 65-103.

— (1976b), *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner.

CHUNG, Dong-Hee (2016), “Imagen y función de los negros en la literatura española de la primera mitad del siglo XVI: enfocado en la *Segunda Celestina* (1534) de Feliciano de Silva”, *Revista Asiática de Estudio Iberoamericanos*, 27 (3), pp. 67-95.

CODURAS BRUNA, María (2015), *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponomía caballeresca*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (Humanidades, 116).

CONCOLINO MANCINI, Bianca Abram (1993), “Da Ovidio a Shakespeare: le metamorfosi del travestimento”, *Filologia e critica*, XVIII, pp. 87- 99.

- (1999), “*Faux semblants*: sguardi e malintesi nel teatro del ’500”, en *L’occhio, il volto. Per un’antropologia dello sguardo*, ed. Francesco Zambon y Fabio Rosa, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, pp. 123-133.
- (2001), “Tradizione e innovazione nella commedia del Cinquecento”, *Chroniques italiennes*, 1, n° 65, pp. 27-47.
- COTARELO MORI, Emilio (1926), “Nuevas noticias bibliográficas de Feliciano de Silva”, *Boletín de la Real Academia Española*, 13, p. 137.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando (1905), *Fray Diego de Deza. Ensayo biográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.
- CRAVENS, Sidney Paul (1976), *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Estudios de Hispanófila, 38, Chapel Hill, N. C., Madrid, Castalia.
- (1978a), “Feliciano de Silva and his romances of chivalry in Don Quijote”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 7, pp. 28-34.
- (2000), “*Amadís de Gaula* reivindicado por Feliciano de Silva”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48/1, pp. 51-69.
- (1978b), “The *Ínsula Deleitosa* tale in Alonso Núñez de Reinoso’s *Clareo y Florisea*: a tribute to Feliciano de Silva”, *Hispanofilia*, 64, pp. 1-6.
- CRAWLEY, A. E. (1911), “Doubles”, en *Encyclopedia of Religions and Ethics*, ed. James Hastings, Vol. iv, Edinburg, T&T Clark, p. 858.
- CRESSY, David (2000), “Cross-Dressing in the Birth Room: Gender Trouble and Cultural Boundaries”, en *Travesties and Transgression in Tudor and Stuart England: Tales of Discord and Dissention*, Oxford, Oxford University Press, pp. 92-115.
- CUESTA TORRE, María Ludivina (1998), “La teoría renacentista de la imitación y los libros de caballerías”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, coords. J. Matas, J. M. Trabado, M.^a L. González y M. Paramio, León, Universidad de León, pp. 297-304.
- (2002), “El rey don Tristan de Leonís el joven (1534)”, *Edad de Oro*, XXI, pp. 305-334.
- CULIANU, Ioan P. (1999), *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela.

- CURTO HERRERO, Francisco Federico (1976), *Estructura de los libros de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Juan March.
- DANIELS, Marie Cort (1983), “Feliciano de Silva: A Sixteenth-Century Reader-Writer of Romance”, en *Creation and Re-Creation: Experiments in literary form in Early Modern Spain. Studies in Honor of Stephen Gilman*, eds. Ronald E. Surtz y North Weinerth, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 77-88.
- (1992), *The function of humor in the Spanish Romances of Chivalry (1300-1551)*, Ph.D. Thesis, Cambridge, Massachusetts, Harvard University.
- DEKKER, Rudolf M. y VAN DE POL, Lotte C. (1989), *The Tradition of Female Transvestitism in Early Modern Europe*, Mac Millan Press. (Edición americana: St. Martin’s Press, 1997).
- DEMATTÈ, Claudia (2015), “La comedia *Amadís y Niquea* de Francisco de Leiva en el teatro caballeresco del siglo XVII”, *Historias Fingidas*, n° 3, pp. 155-169.
- (2005), *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Università degli Studi di Trento. Trento.
- DOLEŽEL, Lubomír (1985a), “Le triangle du double”, en A.A.V.V. *Du thème en littérature, Poétique*, 64, pp. 463-472.
- (1985b), “Una semántica para una temática: el caso del doble”, *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 159-174.
- DUCE GARCÍA, Jesús (2008a), “Introducción” a *Roselao de Grecia (Tercera Parte de Espejo de caballerías) por Pedro de Reinoso (Toledo, Juan de Ayala, 1547)*. *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 7-10.
- (2008b), “Magia y maravillas en los libros de caballerías hispánicos”, en «*Amadís de Gaula*»: *quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. José Manuel Lucía Megías, M.^a Carmen Marín Pina, col. Ana Carmen Bueno Serrano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 191-200.
- ECO, Umberto (1985), *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani [trad. *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988].
- EISENBERG, Daniel (1975), “Un barbarismo: ‘Libros de caballería’”, *Thesaurus*, 30, pp. 340-341.

- (1979), *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, Londres, Grant & Culter.
- (1982), *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta.
- EISENBERG, Daniel y MARÍN PINA, M.^a Carmen (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FADERMAN, Lilian (1981), *Surpassing the love of men. Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*, New York, William Morrow and Company.
- FERNÁNDEZ, Luis (1977), “Feliciano de Silva y el movimiento comunero en Ciudad Rodrigo”, *Archivos Leoneses*, 62, pp. 285-357.
- FERRONI, Giulio (1980), “I due gemelli greci a Roma. Il doppio e la scena nella Calandria del Bibbiena”, en *Studi romani*, 28, I, pp. 23-33.
- (1982), “Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso”, en *La parola ritrovata*, ed. Costanzo di Girolamo, Palermo, Sellerio, pp. 137-159.
- FINUCCI, Valeria (1992), “Transvestite love: Gender Troubles in the Fiordispina Story”, en *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*, ed. Valeria Finucci, Stanford, Stanford University Press, pp. 198-225.
- FREEBURG, Victor Oscar (1915), *Disguise plots in Elizabethan Drama. A Study in Stage Tradition*, New York, Columbia University Press.
- FREUD, Sigmund (1919), *Das Unheimliche*, en G.W. XII.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise (1991), “Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi”, en *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*, ed. Maurizio Bettini, Bari, Laterza, pp. 131-158.
- FRONTÓN SIMÓN, Miguel Ángel, (1989), “Del *Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: análisis de una adaptación caballeresca”, *Criticón*, 46, pp. 63-76.
- FUSILLO, Massimo (2012), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi. (Primera edición: La Nuova Italia, 1998).
- GALLEGO GARCÍA, Laura (2003), “Personajes femeninos en el *Belianís de Grecia*. Tipología y tradiciones”, en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16- 20 setembre de 2003)*, eds. Rafael

Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, 2, pp. 753-763.

GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio (2015), “Narratividad teatral en Feliciano de Silva”, en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, coord. Carlos Alvar, Cilengua, Fundación de San Millán de la Cogolla, pp. 577-592.

— (2016), *Teatralización espectacular de lo humorístico en las novelas de caballerías de Feliciano de Silva*, Tesis de doctorado dirigida por Aurelio González, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

— (2017), “Donaires cortesanos en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva”, en *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 117-157.

GARCÍA HERNÁNDEZ, Benjamin (2001), *Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas.

GARCÍA PRADAS, Ramón (2005), “La expresión de la dualidad y el tema del doble en las primeras versiones francesas del *Tristán*: entre la verdad y la mentira o el juego de la puesta en escena”, *Estudios humanísticos. Filología*, n° 27, pp. 63-84.

GARIN, Eugenio (1954), *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 2005.

GARRY, Jane, Hasan El-Shamy (2005), *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature. A Handbook*, New York, London, M. E. Sharpe.

GAYANGOS, Pascual de (1874), “Discurso preliminar”, en *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa hasta el año 1800, con un discurso preliminar*, Madrid, M. Rivadeneyra, Vol. I (Biblioteca de autores españoles, 40), pp. III-LXII.

GERNERT, Folke (2002), “El «Baldo» (1542): cuarta parte del ciclo «Renaldos de Montalbán»”, *Edad de Oro*, XXI, pp. 335-348.

GHERARDI, Flavia (2007), «*Un cuerpo parecemos y una vida*». *Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d'Oro*, Pisa, ETS.

— (2008), “I gemelli nel teatro aureo spagnolo: modelli, funzioni e circolarità del motivo”, *Rivista di letteratura teatrale*, pp. 21-44.

- GIANNETTI, Laura (2005), “When Male Characters Pass as Women: Theatrical Play and Social Practice in the Italian Renaissance”, *Sixteenth Century Journal*, XXXVI/3, pp. 743-760.
- (2007), “Devianza di genere nella commedia e nella cultura del Cinquecento italiano”, *Acta Historiae*, 15/2, pp. 399-413.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2011), “Introducción” a *Renaldos de Montalbán (Valencia, Jorge Costilla, 1511). Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 5-9.
- (2012), *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2 ts.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (1992), *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El «Espejo de cavallerías» (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübingen, Niemeyer.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2017), “Creación de clima narrativo. El inicio del *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva”, en *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 59-69.
- GONZÁLEZ, Lola (2002), “La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica”, en *Actas del VI Congreso de la AISO*, pp. 905-916.
- GOPAR OSORIO, Emiliano (2017), “La transformación caballeresca de objetos y personajes: un juego del narrador en el primer libro del Quijote”, en *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 427-437.
- GREEN (JR.), James Ray (1980) “La forma de la ficción caballeresca del siglo XVI”, en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas. Toronto, 22-26 de agosto de 1977*, eds. Alan M. Gordon, Evelyn Rugg, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, pp. 353-355.
- GRIFFIN, Clive (1991), *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Eds. Cultura Hispánica.

- GUASTINI, Daniele (2008), *Philia e amicizia. Il concetto classico di philia e le sue trasformazioni*, Roma, NEU.
- GUERREAU-JALABERT, Anita (1992), *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII-XIII siècles)*, Genève, Droz.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2002a), “El ciclo de *Clarian de Landanís* [1518-1522-1524-1550]”, *Edad de Oro*, XXI, pp. 251-269.
- (2002b), “El *Floriseo* de Fernando Bernal (1516) y su continuación, el *Reimundo de Grecia* (1524)”, *Edad de Oro*, XXI, pp. 205-223.
- (2007), *El “Quijote” cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- HARO CORTÉS, Marta (1998), “La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, València, Universitat de València, pp. 181-217.
- HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo (1982), *Ciudad Rodrigo. La catedral y la ciudad*, Salamanca, 1935, ed. facs., Salamanca, Gráficas Cervantes, Vol. II, pp. 103-111.
- Herrán Alonso, Emma (2003a), “*Amicus* o la historia de la amistad verdadera. Otro testimonio peninsular”, *Hispanic Review*, Vol. 71, nº 4, pp. 549- 563.
- (2003b), “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”, en *El humor en todas las épocas y culturas* (CD-Rom), eds. L. Caramés Lage, C. Escobedo, D. García, Natalia Menéndez, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Audiovisuales.
- IACCARINO IDELSON, Bianca (1995), “Travestimento e travestismo”, en *Abito e identità. Ricerche di Storia letteraria e culturale*, ed. Cristina Giorcelli, Vol. I, Roma, Edizioni Associate, pp. 9-20.
- (2014), “Psychoanalytic Views of Cross-Dressing and Transvestitism”, en *Fashioning the Nineteenth Century: Habits of Being 3*, eds. Cristina Giorcelli y Paula Rabinowitz, Minnesota University Press, pp. 12-21.
- INFANTES, Víctor (1989), “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, coord. por Antonio Vilanova, Vol. 1, pp. 467-474.

- JEHENSON, Yvonne (1998), “*Masochisma* versus *Machismo* or: Camila Re-writing of Gender Assignations in Cervantes’s *Tale of Foolish Curiosity*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18/2, pp. 26-52.
- JIMÉNEZ RUIZ, José (1996-1997), “Una nueva novela sentimental: pertinencia y pervivencia de la conciencia genérica en *Los amores de Filisel y Marfíria* de Feliciano de Silva”, *Glosa*, n° 7 y 8, pp. 121-183.
- (2002), “De Feliciano de Silva al *Persiles*. La metamorfosis del hombre en mujer como recurso de estructura y género”, en *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, coords. Gregorio Cabellos Porras, Javier Campos Daroca, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, pp. 117-162.
- JOURDE, Pierre, y TORTONESE, Paolo (1996), *Visages du double. Un thème littéraire*, París, Nathan, 1966.
- JUNG, Carl Gustav (1989), *Dialectique du Moi et de l’inconscient*, París, Gallimard.
- KELLER, John Esten (1949), *Motif-index of Medieval Spanish Exempla*, Knoxville, Tennessee University Press.
- KEPPLER, Carl Francis (1972), *The Literature of the Second Self*, Phoenix, University of Arizona Press.
- KNOTT, Jan (1978), *Arcadia amara. “La tempesta” e altri saggi shakespeariani*, Formichiere.
- KÖHNIG, Bernhard (2003), “Salvación gracias a un disfraz. Variaciones de un motivo presente en la épica y en la cuentística de las literaturas románicas de la Edad Media y del Renacimiento”, en *Novela picaresca y libros de caballerías*, eds. Folke Gernert y Javier Gómez-Montero, Salamanca, SEMYR, pp. 17-44.
- LACAN, Jacques (1954-55), “Sosia”, en *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica 1954-1955*, texto establecido por Jacques Alain-Miller, Ediciones Paidós Buenos Aires-Barcelona México, 1983, p. 387-408 [*Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre 2. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse 1954-1955*, Éditions du Seuil, 1978].
- LARA, Eva y MONTANER FRUTOS, Alberto (coords.) (2014), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR.

- LASPUERTAS SARVISÉ, Carmen (2000), «*Amadís de Grecia*» de Feliciano de Silva (Cuenca, Cristóbal Francés, 1530). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- LE GOFF, Jacques (1999), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Altaya.
- LEONARD, Irving A. (1979), *Los libros del Conquistador*, Fondo de Cultura Económica, México.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1973), “Los libros de caballerías y su relación con los de pastores”, en *Homenaje al profesor Carriazo*, Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Sevilla, Universidad de Sevilla, 3, pp. 155-169.
- (1974), *Los libros de pastores en la literatura española, I*, Madrid, Gredos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1996), “Libros de caballerías manuscritos”, *Voz y Letra*, VII/2, pp. 61-125.
- (1998), “Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, pp. 311-341.
- (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- (2001a) “El corpus de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?”, *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, 4, sin paginación.
- (2001b), *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2002a), “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, XXI, pp. 9-60.
- (2002b), “Los libros de caballerías castellanos frente al siglo XXI (a propósito de una nueva publicación)”, *RFE*, LXXXII, 3.º-4.º, pp. 407-419.
- (2004-2005), “Libros de caballerías castellanos: un género recuperado”, en *Letras. Libros de caballerías. El «Quijote». Investigaciones y relaciones*, coords. Sofia M. Carrizo Rueda y José Manuel Lucía Megías, 50-51, pp. 203-234.
- (2004), *De los libros de caballerías manuscritos al «Quijote»*, Madrid, Sial.

- (2007), *El libro y su público (ensayos sobre la Teoría de la lectura coetánea)*, Madrid, Ollero y Ramos.
- (2008), “Los libros de caballerías y la imprenta”, en «*Amadís de Gaula*», 1508: quinientos años de libros de caballerías, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 95-120.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y MARÍN PINA, M.^a Carmen (2008), “Lectores de libros de caballerías”, en «*Amadís de Gaula*», 1508: quinientos años de libros de caballerías, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, pp. 289-311.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y SALES DASÍ, Emilio José (2008), *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, col. Arcadia de las Letras.
- (2012), “Unas notas sobre la crueldad femenina en los libros de caballerías de Feliciano de Silva (el caso de Sidonia)”, *Revista de poética medieval*, 26, pp. 303-323.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2008), “Aproximación al estudio de las historias caballerescas breves a partir de los motivos folclóricos”, en «*Amadís de Gaula*»: quinientos años después. *Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. José Manuel Lucía Megías, M.^a Carmen Marín Pina, col. Ana Carmen Bueno Serrano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 457- 469.
- (2013), *Índice de motivos de las Historias caballerescas breves*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- (2017), *El motivo literario en “El Baladro del sabio Merlin”. Con un índice de motivos de “El Baladro del sabio Merlin” (Burgos, 1498 y Sevilla, 1535)*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- MANZANILLA MANCILLA, Nashielli (2017), “Construcción de la doncella guerrera en la Primera Parte del *Florisel de Niquea*”, en *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 227-249.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1988), “Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares”, en *La recepción del texto literario, (Coloquio Casa de Velázquez-*

Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza. Jaca. abril de 1986), Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 11-24. sep. 474, pp. 11-24.

- (1989a), “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45, pp. 81-94.
- (1989b), *Edición y estudio del ciclo de los Palmerines*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.
- (1991a), “Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías”, *Journal of Hispanic Philology*, Vol. XV, n° 2, pp. 117-130.
- (1991b), “La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino”, *Revista de Literatura Medieval*, n°3, pp. 128-148.
- (1996), “El ciclo español de los Palmerines”, *Voz y Letra*, VI/2, pp. 3-27.
- (1998), “Introducción” a *Primaleón*, de Francisco Vázquez, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. IX-XXIII.
- (2001), “El *Primaleón* y la comedia *El príncipe jardinero* de Santiago de Pita”, en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. J. Acebrón Ruiz, Lleida, Ediciones de la Universitat de Lleida, pp. 267-284.
- (2003), “Introducción” a *Primaleón. Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 7-10.
- (2008), “Los libros de caballerías castellanos”, en «*Amadís de Gaula*», 1508: *quinientos años de libros de caballerías*, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, pp. 165-190.
- (2011), *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico (C.S.I.C).

MARQUÉS LÓPEZ, Eva (2001), “La presencia de Plauto en España. Primeras traducciones del siglo XVI”, en *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO). Münster, 20-24 de julio de 1999*, eds. Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 841-851.

- MARTÍN LALANDA, Javier (1999a), “Introducción” a *Tercera Parte del Florisel de Niquea*, de Feliciano de Silva, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. IX-XL.
- (1999b), “Introducción” a «*Florisel de Niquea (Parte III)*» de Feliciano de Silva (*Sevilla, Juan Cromberger, 1546*). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 7-10.
- (1999c), “Temas y motivos de origen maravilloso en Feliciano de Silva: la ‘Parte Tercera de la Crónica de Florisel de Niquea’”, *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo 54, n°1, pp. 217-238.
- (2002), “El ciclo de «Florisel de Niquea» [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva”, *Edad de Oro*, XXI, pp. 153-176.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2004), “Nuevos datos sobre la influencia del *Orlando Furioso* en España: Pedro de la Sierra frente a Ariosto”, *Revista de Literatura Medieval*, n°16, 1, pp. 95-120.
- (2005), “Introducción” a «*Florisel de Niquea (Cuarta Parte/ Libro II)*» de Feliciano de Silva (*Salamanca, Andrés de Portonaris, 1551*). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 7-9.
- (2006), “¡O captivo caballero! Las palabras del gigante en los textos caballerescos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. LIV, n°1, pp. 1-31.
- (2007a), ““El Ornamento de princesas’: un diálogo sobre la educación femenina de Feliciano de Silva”, *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, 10, sin paginación.
- (2007b), *Entre el Renacimiento y el Barroco: Pedro de la Sierra y su obra*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (2009a), “Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolía en la obra de Feliciano de Silva”, en *Letras. Studia hispánica medievalia VIII. Volumen I*, dir. Sofia M. Carrizo Rueda, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 59-60, pp. 251-262.
- (2009b), “La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57, 2, pp. 563-605.
- (2010a), “El debate sobre Lucrecia en la obra de Feliciano de Silva”, *eHumanista*, 16, pp. 99-126.

- (2010b), “Fidelidad sentimental y catarsis amorosa en el ciclo de *Amadís de Gaula*”, *Revista de Literatura Medieval*, 22, 155-184.
- MAZZONI, Guido (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.
- MCKENDRICK, Melveena (1974), *Women and society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of the mujer varonil*, Nueva York-Londres, Cambridge University Press.
- MENCACCI, Francesca (1996), *I fratelli amici. La rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, Venezia, Marsilio.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2013), “El primer antifaz de la literatura española”, en *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca. Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVII)*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Universitat de Lleida, Ensayos/Scriptura, pp. 99-104.
- , (2001), “*Fuera de la orden de natura*”. *Magias, milagros y maravillas en el “Amadís de Gaula”*, Kassel: Reichenberger.
- MILLER, Karl (1985), *Doubles. Studies in Literary History*, Oxford, Oxford University Press.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (2002), “Emblemática caballeresca e identidad del caballero”, en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 267-306.
- MONTERO GARCÍA, Gemma (2003), «*Florisel de Niquea (Parte I-II)*» de Feliciano de Silva (Valladolid, Nicolás Tierri, 1532). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MORAL CAÑETE, Francisco (2008), “Los libros de caballerías y la literatura cíclica. Las continuaciones de Feliciano de Silva del *Amadís de Gaula*”, *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, xxxi, 2, pp. 565-579.
- (2009a), “El *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballeresca hispana (I)”, *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, xxxii, 1, pp. 59-83.

- (2009b), “El *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballeresca hispana (II)”, *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, xxxii, 2, pp. 433-461.
- NERI, Stefano (2007), *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS.
- (2008), “Cuadro de la difusión europea del ciclo del *Amadís de Gaula* (siglos XVI-XVII)”, en «*Amadís de Gaula*: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua», eds. José Manuel Lucía Megías, M.^a Carmen Marín Pina, col. Ana Carmen Bueno Serrano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 565-591.
- O'CONNOR, John J. (1970), *Amadis de Gaule and its influence on Elisabethan Literature*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.
- ORDUNA, Lilia E. Ferrario de (1997), “Algo más acerca del don en blanco en los libros de caballerías castellanos”, *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, 1.1, pp. 149-158.
- (2001), “Constantes y desvíos del paradigma genérico: la literatura caballeresca castellana a mediados del siglo XVI”, en *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO). Münster, 20-24 de julio de 1999*, eds. Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 540-551.
- (2009), “De *Amadís de Gaula* (1508) a *Belianís de Grecia* (1547). Jerónimo Fernández y la construcción de sus personajes, tradición y originalidad”, *Letras*, n^o 59-60, pp. 47-78.
- ORTIZ-HERNÁN PUPARELI, Elami (2009), “El motivo del caballero seductor en *Amadís de Grecia* y *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva”, en *Amadís y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 181-197.
- PAGLIANO, Graziella (1995), “Il motivo del travestimento di genere nella novellistica e nel teatro italiano del Rinascimento”, en *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*, ed. Cristina Giorcelli, Roma, Edizioni Associate, pp. 23-94.
- PAVEL, Thomas (2015), *Le vite del romanzo*, Milano, Mimesis.
- PELLEGRINO, Linda (2015), “Introducción” a *Florisel de Niquea (I-II)*, de Feliciano de Silva, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. XIII-XXVI.

- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1999), “Juan del Encina y el teatro de su tiempo”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-26.
- PIZZOLATO, Luigi (1993), *L'idea di amicizia nel mondo classico antico e cristiano*, Torino, Einaudi.
- POCIÑA, Andrés, y LÓPEZ, Aurora (2005), “Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos”, *Fortvnatae*, 16, pp. 225-235.
- PUCCI, Giuseppe (1991), “La statua, la maschera, il segno”, en *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*, ed. Maurizio Bettini, Bari, Laterza, pp. 107-129.
- PUCCI, Pietro (1987), *Odysseus Polutropos: Intertextual readings in the Odyssey and the Iliad*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- RAMOS NOGALES, Rafael (2016), “Dos nuevas continuaciones para el *Espejo de príncipes y caballeros*”, *Historias Fingidas*, n°4, pp. 41-96.
- RANK, Otto (1914), “Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie”, en *Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 3.
- (1932), *Don Juan: une étude sur le doublé*, París, L. Billemand et fils.
- REDONDO, Agustín (2011), *En busca del «Quijote» desde otra orilla*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadís de Gaula* (2013), ed. Anna Bognolo, Giovanni Cara y Stefano Neri, Roma, Bulzoni, pp. 25-75.
- Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: “Aquella Incabable Aventura”* (2017), ed. Daniel Gutiérrez Trápaga, Woodbridge, Tamesis.
- REY HAZAS, Antonio (1982), “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, I, pp. 65-105.
- RHODES, Elizabeth (1987), “Skirting the men: Gender roles in sixteenth century pastoral books”, *Journal of Hispanic Philology*, 11, n° 2, pp. 131-149.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (1986), “Dos recibimientos triunfales en un libro de caballerías del siglo XVI”, *Homenaje a José Manuel Blecua*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 19-30.

- (1991), “El Caballero Metabólico del *Cirongilio de Tracia*, las burlas cortesanas y una fisga del *Quijote*”, en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Almagro, junio 1991)*, pp. 1-10.
- (1993), “Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías”, *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, eds. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, II, pp. 73-80.
- , Alberto del (1995), “Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 27 de septiembre-1 de octubre 1993*, coord. Juan Salvador Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, pp. 137-149.
- (1999), “Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, coord. por Javier Guijarro Ceballos, pp. 147-161. [Disponible en <http://cervantesvirtual.com>, sin paginación].
- (2001), “El harpa y la chirumbela: Notas sobre el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva”, en *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO). Münster, 20-24 de julio de 1999*, eds. Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 1887-1097.
- (2002) “Las bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías”, *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000)*, ed. M. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, Grupo P.A.S.O., pp. 91-120.
- (2012), “La poesía en los libros de caballerías de la época del emperador (1508-1556)”, *e-Spania*, 13, sin paginación [<http://e-spania.revues.org/21208>].

ROGERS, Robert (1970), *A Psychoanalytic study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press.

ROSE, Constance Hubbard (1983) “Reinoso’s contribution to the Novel”, en *Creation and Re-Creation: Experiments in literary form in Early Modern Spain. Studies in Honor of Stephen Gilman*, eds. Ronald E. Surtz y North Weinerth, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 89-103.

- ROTUNDA, Dominic Peter (1942), *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington 1942.
- ROUBAUD BÉNICHOU, Sylvia (1999), “Calas en la narrative caballeresca renacentista: *Belianís de Grecia y Clarián de Landanís*” en *La invención de la novela. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velásquez. Madrid, noviembre 1992-junio 1993*, estudios reunidos por Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velásquez, pp. 49-84.
- (2000), *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion.
- (2004), “Los libros de caballerías”, en *Don Quijote de la Mancha. Edición del Instituto Cervantes (1605-2005)*, dir. Francisco Rico, col. Joaquín Forradellas, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Vol. 1, pp. CXV-CXLIII.
- RUIZ CONDE, Justina (1948), *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar.
- SAINZ DE LA MAZA, Carlos (1991-1992), “Sinrazón de Montalvo/Razón de Feliciano de Silva (*Amadís de Grecia*, cap. CXXVIII)”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 10, pp. 277-291.
- SALES DASÍ, Emilio José (1996), “Las *Sergas de Esplandián* y las continuaciones del *Amadís (Florisandos y Rogeles)*”, *Voz y Letra*, VII/1, pp. 131-156.
- (1997), “Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*”, *Íncipit*, XVII, pp. 175-217.
- (1998a), “El *Florisando*: libro ‘sexto’ en la familia del *Amadís*”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 137-156.
- (1998b), “Introducción” a «*Lisuarte de Grecia*» de *Feliciano de Silva (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger)*. *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 7-12.
- (1999), “‘Ver’ y ‘mirar’ en los libros de caballerías”, *Thesaurus [Estudios sobre narrativa caballeresca española de los siglos XVI y XVII]*, 54, pp. 1-32.
- (2000), “Ecos celestinescos en el ‘Lisuarte de Grecia’ de Feliciano de Silva”, *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, 3, sin paginación.

- (2001a), “Feliciano de Silva, aventajado «continuador» de Amadises y Celestinas”, *La Celestina, V Centenario (1499-1999), Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 1999*, coords. Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 403-413.
- (2001b), “Introducción” a *Lisuarte de Grecia de Juan Díaz (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526)*. *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 7-10.
- (2001c), “Las historias contadas en los libros de caballerías”, *Revista de Poética Medieval*, 7, pp. 97-110.
- (2002a), “Constantinopla y otras marcas identificadoras del *Florisando* y el *Lisuarte de Grecia*”, *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, 5, sin paginación.
- (2002b), “Las continuaciones heterodoxas (El *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*”, *Edad de Oro*, XXI, pp. 117-152.
- (2002c), “Introducción” a *Lisuarte de Grecia*, de Feliciano de Silva, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. IX-XXXVI.
- (2003a), “Feliciano de Silva como precursor cervantino: el Sermón de Fraudador”, *Voz y Letra*, XIV/2, pp. 99-114.
- (2003b), “Princesas ‘desterradas’ y caballeros disfrazados. Un acercamiento a la estética literaria de Feliciano de Silva”, *Revista de Literatura Medieval*, XV/2, pp. 85-106.
- (2004-2005), “Feliciano de Silva en el espejo de Feliciano de Silva”, en *Letras. Libros de caballerías. El «Quijote». Investigaciones y relaciones*, coords. Sofia M. Carrizo Rueda y José Manuel Lucía Megías, 50-51, pp. 272-295.
- (2004), *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2005), “El humor en la narrativa de Feliciano de Silva en el camino hacia Cervantes”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, pp. 115-158.

- (2006a), “La huella troyana en las continuaciones del *Amadís de Gaula*”, *Troianalexandrina*, 6, pp. 9-32.
- (2006b), *Antología del ciclo de Amadís de Gaula*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2006c), “La imitación en las continuaciones ortodoxas del *Amadís*. II. Las aventuras bélicas y maravillosas”, *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, 9, sin paginación.
- (2007), “La imitación en las continuaciones ortodoxas del *Amadís de Gaula*. I. Los episodios amorosos”, en *De la literatura caballeresca al ‘Quijote’*, coord. Juan Manuel Cacho Bleca, eds. Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 395-417.
- (2008), “Los libros de caballerías por dentro”, en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp.197-242.
- (2017), “¿Continuador o creador? Las enricadas razones del Famoso Feliciano de Silva”, en *La escritura inacabada*, eds. David Álvarez y Olivier Biaggini, Collection de la Casa de Velázquez (159), Madrid, pp. 145-161.
- SALES DASÍ, Emilio José y LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2012), “Unas notas sobre la crueldad femenina en los libros de caballerías de Feliciano de Silva (el caso de Sidonia)”, *Revista de poética medieval*, 26, pp. 303-323.
- SARMATI, Elisabetta (1991), “Il *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas. Studio di un minore del genere cavallaresco”, en «*Annali dell’Istituto Universitario Orientale-Napoli*», Sezione romanza, XXXIV, 2 (1992), pp. 795-807.
- (1996), *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un’analisi testuale*, Pisa, Giardini.
- SCHLEINER, Winfried (1988), “Male Cross-Dressing nad Tranvestitism in Renaissance Romances”, *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 19, No. 4, pp. 605-619.
- (1992), “Le feu caché: Homosocial Bonds Between Women in a Renaissance Romance”, *Renaissance Quarterly*, Vol. 45, No. 2, pp. 293-311.
- SEGRE, Cesare (1984), “Prefazione”, en Romana Rutelli, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli, Liguori Editore, pp. 7-10.

- SERÉS, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- SHEMEK, Deanna (1998), *Ladies Errant: Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*, Durham & London, Duke University Press.
- SIMONS, Patricia (1994), “Lesbian (In)Visibility in Italian Renaissance Culture: Diana and the Other Cases of donna con donna”, en *Gay and Lesbian Studies in Art History (Research on Homosexuality)*, ed. Whitney Davis, The Haworth Press, pp. 81- 122.
- SPAGNOLO, Tabitha (2016), “«Mars respire ici sous l’habit de Vénus». Transvestism and Transformation in Jean Rotrou’s *Agésilan de Colchos* (1635)”, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 70, n° 1, pp. 71-80.
- THOMAS, Henry (1917), *Dos romances anónimos del siglo XVI (El sueño de Feliciano de Silva. La muerte de Héctor)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- (1952), *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, trad. E. Pujals, Madrid, CSIC.
- THOMPSON, Stith (1966), *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols., Bloomington, Indiana University Press.
- TROUBETZKOY, Wladimir (1995), *La figure du double*, París, Didier Érudition.
- (1996), *L’ombre et la différence. Le Double en Europe*, París, P.U.F. (Littératures européennes).
- (2001), “Le doublé poétique de Jean-Paul à Dostoïevski”, en *Figures du double dans les littératures européennes*, dir. G. Conio, Lausana, L’Âge d’Homme, pp. 45-54.
- TRUJILLO, José Ramón (2007), “Mujer y violencia en los libros de caballerías”, *Edad de oro*, XXVI, pp. 249-314.
- (2011), “Los nietos de Arturo y los hijos de Amadís. El género editorial caballeresco en la Edad de Oro”, *Edad de Oro*, XXX, 415-441.
- TYMMS, Ralph (1949), *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, Bowes and Bowes.
- VAGANAY, Hugues (1906), *Amadis en français. Essai de bibliographie et d’iconographie*, Florence, Olschki.

- (1923), “Les Trésors d’Amadis. Essai de bibliographie” *Revue Hispanique*, LVII, pp. 115-126 [Kraus Reprint LTD. Vaduz, 1965].
- (1928), “Les traductions françaises de la douzième partie de l’Amadis Espagnol”, *Revue Hispanique*, LXXII, pp. 541-591 [Kraus Reprint LTD. Vaduz, 1966].
- VIGIER, Françoise (1981), “La folie amoureuse dans le roman pastoral espagnol (2^e moitié du XVI^e siècle)”, en *Visage de la Folie (1550-1650) (domaine hispano-italien)*. Colloque tenu à la Sorbonne les 8 et 9 mai 1980, Etudes réunies et présentées par Augustín Redondo et André Rochon, Paris, Publications de la Sorbonne.
- VILLAVARDE Embid, María del Pilar (2002), “Introducción” a «*Florisel de Niquea (cuarta parte, libro I)*» de Feliciano de Silva (*Salamanca, Andrés de Portonaris, 1551*). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 7-9.
- WHITENACK, Judith A. (1988), “Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524”, *Journal of Hispanic Philology*, 13, pp. 13-39.
- ZEITLIN, Froma I. (1985), “Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama”, *Representations*, 11, pp. 63-94.
- ZEMON DAVIS, Natalie (1975), *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, Stanford University Press.