

Tirant, 20 (2017), pp. 101-118

ISSN: 1579-7422

De princesas lascivas, pastoras célibes y amadas inconstantes: la parodia de la literatura idealizante en el *Caballero de la Fe* (1583)

Ana Martínez Muñoz
(UCM)

RESUMEN

Frente a lo que su título parece prometer, en la ficción del padre Miguel Daza lo femenino goza de una autonomía propia, de un espacio de representación independiente del mundo de las armas que se distancia de la divinización de la mujer intrínseca al *amor courtois*. Como el presente trabajo se propone demostrar, en su construcción, Daza rompe las convenciones de un universo sublimado por definición, para introducir una mirada nueva, de corte realista, que provoca la sonrisa del lector. De esta forma, la narración ejecuta una estudiada parodia de los géneros idealizantes del momento, sustentada en la consciente adopción de un naturalismo amoroso que remite explícitamente a la *Celestina*. Su autor se coloca así en la ininterrumpida tradición anti-cortesana, desde una perspectiva esencialmente humanista.

PALABRAS CLAVE

Libros de caballerías, humor, hibridación genérica, autoconciencia narrativa, corriente anti-cortesana, naturalismo amoroso.

ABSTRACT

At odds with what its title seems to suggest, femininity has autonomy in Father Miguel Daza's fiction. It has its own space of representation away from the world of chivalry, and detached from the divinizing of the woman in courtly love. This paper's aim is to demonstrate that Daza breaks the conventions of an ennobled universe by definition, to introduce a new realistic perspective that causes the reader to smile. This way, the narrative creates an intended parody of the idealizing genre of the epoch, which stands on the conscious adoption of naturalistic love, thus adhering explicitly to *Celestina*. Its author places himself in the uninterrupted anti-courtisan tradition from a fundamentally humanistic perspective.

KEY WORDS

Chivalric literature, humour, generic hybridization, narrative self-awareness, anti-courtisan trend, naturalistic love.

Rebut: 4/06/2017

Acceptat: 5/09/2017

Introducción

Humanismo y libros de caballerías

A punto de concluir el año de 1583, en las postrimerías del género caballeresco, el padre Daza da por cerrada la composición de su particular libro de caballerías, conservado en *codex unicus* en la Biblioteca Nacional de España: *La Corónica de don Mexiano de la Esperança, El Caballero de la Fe* (ms. 6602). Así lo indica el colofón del texto, que necesariamente debemos hacer proceder de los materiales autoriales, habida cuenta de su estricta contemporaneidad con algunos de los sucesos insertos de forma cifrada en este *roman à clef*. De acuerdo con ello, en un momento poco posterior se habría efectuado el traslado a nuestro manuscrito de lo que debió de ser un borrador último, seguramente por parte de alguna instancia cercana al padre Daza. Pues, según se advierte en el soneto laudatorio compuesto por Agustín de Mora, para entonces el autor se encuentra gozando de la bienaventuranza eterna². Lo que justifica cumplidamente la libertad con la que el responsable de la copia corrige, enmienda y censura el modelo autorial. Un texto que, desde su mismo título, trae inevitablemente a la memoria a héroes como el *Caballero de la Cruz* (1521) –cuando no a aquellos *contrafacta* a lo divino que vieron la luz en la segunda mitad del siglo XVI [Herrán, 2005]–, preludiando, a causa de la condición clerical de Miguel Daza, una reacción beligerante contra la caballería profana, afín a la que propusiera en 1510 el *Florisando* de Páez de Ribera.

1. El colofón del manuscrito reza así: «Acabose año de 1583 a 11 de diciembre, día de san Dámaso Papa» (f. 375v). Como se ha indicado, en el cuerpo del texto se hace referencia a diversos sucesos acontecidos ese mismo año, como los que atañen a algunos nombramientos relacionados con la corte del rey Ofrasio de España, trasunto en la ficción de aquella otra que regentara Felipe II. Así, por ejemplo, Lupocaldo da cuenta en una carta enviada al caballero Ardoniso de la elección de Barjasadam como presidente del Consejo de Castilla (f. 153r); lo que concuerda plenamente con el ascenso a este cargo del primer conde de Barajas en octubre de 1583, tal y como parece confirmar una apostilla marginal que señala: «conde de Barajas». Véase Garma y Durán [1751: v. 4, 60, 260 y 391] y Álvarez Baena [1790: v. 2, 103-105].

2. En el último verso del poema, se encuentra la única referencia explícita a la autoría de este libro de caballerías, el cual se atribuye allí a un tal «padre Daça», del que se nos dice que goza ya de la bienaventuranza prometida a quienes obtienen las virtudes teologales enumeradas en el terceto precedente –de las que, a su vez, se hacen derivar las cuatro cardinales a las que se alude a continuación–: «Quien alcança las tres las cuatro espere, / do consiste la bienabenturança / de que goça su autor, el padre Daça» (f. 376r). Afirmación que, por fortuna para nosotros, queda oportunamente precisada gracias a una anotación marginal del artífice de la copia en la cual puede leerse: «que es Miguel Daça».

de Juan Díaz (1526) o el *Florindo* de Fernando Basurto (1530)⁶. Por el contrario, elementos tan controvertidos como el erotismo experimentan una amplia acogida en la trama, especialmente a través de las confidencias intercambiadas por los personajes femeninos, a quienes el autor concede un espacio de representación propio, que, como nos proponemos demostrar, gana en cantidad y en calidad a la descripción de los enfrentamientos armados de los caballeros. De esta forma, para nuestra sorpresa, serán muchas las escenas dedicadas a la intimidad de las princesas, en las que estas se entregarán a conversaciones amorosas caracterizadas por la desnudez de las confesiones, por la vulgaridad de las expresiones empleadas y por la extremada familiaridad de las interlocutoras; tal y como puede observarse en el siguiente pasaje, en el que las princesas Gracisilda y Casiana conversan de madrugada, mientras reposan semidesnudas en el mismo lecho:

–Mas en mi ánima que deseo ver al Príncipe de España estrañamente, que mil vienes dicen d’él todos cuantos le conocen.

–Y si viene, prima, ¿no le á de hacer mucha merced?

–¿Yo? ¿En qué? –dijo Casiana.

–¡Bálame Dio’! ¿En qué? –dixo Gracisilda–. ¡En tenelle como estó yo agora!

–¡Jesucristo! ¡Calle, maldita! ¡No diga esso! –dixo Casiana.

–¡Bálame Dios! –dixo Gracisilda–. ¡Guarda, no la pape, qu’és un papón! ¡Ojá, niña! ¿An visto el melindrico? ¿Y por qué no? No aya miedo que la mete, que son los españoles muy comedidos. Pues diga, a fe de veras, ¿no le quiere mucho? [ff. 56r/v].

Así pues, ante la profusa aparición de escenas como la anterior –que, no en vano, merecen las constantes censuras del artífice de la copia en limpio⁷–, no cabe sino preguntarse por la motivación profunda que lleva al padre Daza a componer un libro de caballerías, permitiéndose incluso –pese a su condición de eclesiástico– la adopción de un naturalismo amoroso tan acusado. Adelantémoslo aquí: Miguel Daza es, ante todo, un humanista, de amplia formación e intereses, doctor en la disciplina de Cánones; alumno, primero, y examinador, después, de la Universidad de Sigüenza, en la que impartían lecciones personajes tan ilustres como el obispo Fernando Vellosillo –a quien, no por casualidad, podemos encontrar inserto en la fábula bajo el disfraz de una antroponimia novelesca⁸–. Su reacción ante la caballería profana no atañe, por tanto, tan solo al orden moral, sino también y, sobre todo, al terreno estético: a Daza, como a muchos intelectuales de su tiempo, «desde Vives hasta Cervantes», le preocupa tanto el carácter deshonesto y alienante de estas ficciones como su falaz configuración [Bataillon, 1966: 622].

Es por ello que el presunto tenor libertino de su narración debe entenderse en el marco de una operación más amplia: la parodia de un género sustentado en una rígida impostura historiográfica y en una ambigua sublimación poética de la lujuria. Aspectos ambos que Miguel Daza cuestionará mediante el distanciamiento, a partir de un uso de la autoconciencia narrativa cargado de humor. Ni lo que aquí se cuenta es historia, ni lo que desean estos caballeros es servir a sus damas –pa-

6. A propósito de sendas continuaciones «heterodoxas» del ciclo amadisiano, véase Sales Dasí [2002a, 2002b]. Asimismo, sobre la dimensión moralizante de la obra de Fernando Basurto resultan de gran interés los trabajos de Alberto del Río [1988 y 1991].

7. Encontramos en el manuscrito un abundante grupo de intervenciones censorias del copista que cancelan pasajes de tono erótico, algunas de ellas acompañadas de indicaciones en los márgenes, tales como: «esto me parece que se borre» (f. 233v); «bórrese» (f. 234v); «esto se quite» (f. 247r); «ojo» (f. 254r); «era buena retórica, mas sensual un poco» (f. 299r), entre otras.

8. Esta propuesta de identificación ha sido llevada a cabo recientemente por Marín Pina, precisamente en virtud de la mención de un doctor llamado Miguel Daza junto al obispo Vellosillo en diversas actas claustrales vinculadas a dicha institución [Marín Pina, 2014-2015 y Martínez Muñoz, 2017: v.1, 35-54].

rece decirnos este autor—. Su postura ante el género es, en este sentido, tan lúdica como crítica. Pero su respuesta, como poco más tarde la del genio alcalaíno, se ofrecerá al lector al hilo de una propuesta narrativa personal, con la que Daza avanza sin proponérselo hacia la novela moderna –apoyado, en gran parte, en la transgresora caracterización de sus personajes femeninos—. Todo lo cual supone un diálogo consciente con el candente debate sobre la licitud de la ficción, en el que el problema de la mujer lectora ocupó un lugar no pequeño, como la propia obra se encarga de exponer a través de las palabras y las lecturas de las damas enamoradas que pueblan las páginas del *Caballero de la Fe*.

Princesas y celestinas: la irrupción del naturalismo amoroso en el universo femenino

«Por decir las mentiras muy desvergonzadas» condena Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* al corpus de los libros de caballerías, haciendo extensiva su crítica incluso a aquellos títulos que, en su opinión, acusan un estilo más elevado, como la obra de Rodríguez de Montalvo [vid. Lucía Megías y Marín Pina, 2008]. Los libros de caballerías son mentirosos porque nunca ocurrieron, pero también porque fingen haberlo hecho. Se comprende así que, como el cura del *Quijote* [I, 32], Daza reaccione ante semejante peligro, desactivando mediante el discurso de la ironía la perniciosa construcción de la verdad poética esgrimida por el género caballeresco. En este sentido, el *Caballero de la Fe* avanza en la senda abierta por otros libros de caballerías anteriores, que, fiados de la complicidad de un público ya avisado, habían optado por cuestionar la habitual configuración del pacto mimético; fundamentalmente, a partir de la extenuación del tópico del manuscrito encontrado [Bognolo, 1999: 89]⁹. En efecto, el padre Daza propondrá una consciente confrontación de la verdad histórica con la mimesis poética, que alcanzará su máxima expresión cuando el cronista Nictemeno afirme haber encontrado él mismo el primer libro de caballerías que se escribió en el mundo, ejecutando así una calculada *mise en abyme* que subraya eficazmente la artificiosidad de este recurso:

Con esto, fui y le truxe la istoria o aventuras de Cleántulo, con los amores de Sineo y Polidea, que entiendo que fue el primer libro que llamáis de matahombres o de caballerías del mundo. Porque os digo verdad cierto cierto, a fe de bueno, que yo le allé de mano, en pergamino, en un lugarexo pequeño del reino de Castilla, en poder de un herrero. El lugar se llama Pozancos y él se llamaba Ulano García, hombre de más de setenta y cinco años (perdóneme el señor herrero), que era morisco del reino de Aragón y decía que de África le había traído su agüelo, que fue alfaquí según él decía. Él estaba en latín y muy rebueno, el título era este (cierto buelto en español): *Libro de los heroicos echos del príncipe griego Cleántulo, con los estremados amores de Sineo y Polidea*, compuesto por Aristófanés trágico, traducido en latín por Quintilo Cremonense. Esto es verdad cierto; si era fabuloso el título yo no lo sé, lo que sé es que era estremado latín y que nada debía a Quintiliano ni a Cicerón [f. 275r].

No sorprende así que, en segundo lugar, esta dimensión autoconsciente que Miguel Daza introduce sobre los fundamentos básicos de la verosimilitud se extienda también al tratamiento de

9. No otro es el mensaje que se esconde tras la composición de dos prólogos paralelos en el *Lepolemo* (1521) [Roubaud, 1990: 565] y en el *Amadís de Grecia* [Eisenberg, 1982: 81-82]; así como tras la invención de complejos y artificiosos relatos sobre el hallazgo del manuscrito, como los que pueden leerse en el *Felixmagnó* (1531) [Demattè, 2001a: 418], el *Olivante de Laura* (1564) [Muguruza, 1991] o *Febó el Troyano* (1576) [Martín Romero, 2005].

otros tópicos genéricos y alogenéricos. De esta forma, nos encontramos con que la narración propone una reflexión metaliteraria sobre algunos de los ingredientes que la conforman, a partir de la cual el autor abre una línea de comunicación directa con sus lectores. A estos pretende interpelar mediante la traición de sus expectativas, proponiendo una conjunción de ingredientes en la escena de todo punto contraria a la establecida por el desarrollo de la literatura de entretenimiento. A ellos van también dirigidas las consideraciones que los efectos de estas operaciones merecen al narrador y a los propios personajes, posibilitando así la inclusión de diversas disquisiciones de crítica literaria en el interior de la propia narración que recuerdan a las *novelle* italianas. Todas ellas, como veremos, significativamente puestas en boca de los personajes femeninos, en cuya caracterización Miguel Daza concentra la burla de todo un universo literario. Estrategia enormemente eficaz, en la medida en que la presentación de la mujer como «un ser perfecto, una obra maestra de Dios, objeto de culto y reverencia» [Marín Pina, 1991: 137] constituye la piedra angular de los códigos amorosos vigentes –auténticos sostenes del *roman* renacentista–.

Princesas lascivas y amor cortés

En lo que atañe al género caballeresco, sin duda, la principal fractura que Daza provoca en el ambiente idealizante que lo caracteriza tiene que ver con el tratamiento literario de las princesas. Así, puede afirmarse, en primera instancia, que las mujeres del *Caballero de la Fe* ocupan un inusitado protagonismo en la trama, deliberadamente alejado del papel de damas menesterosas y desvalidas por el que quedaban subordinadas a las hazañas de sus caballeros. De este modo, son numerosos los capítulos en que la narración deja a un lado las aventuras caballerescas, para detenerse en la reproducción de los extensos diálogos que las princesas entretienen, al amparo de la privacidad de las estancias palaciegas (cf. 14-19, I). Pero, además, el lector asiste allí con estupefacción al desarrollo de escenas en las que su lenguaje, sus encendidos deseos sexuales y sus banales entretenimientos desentonan con aquellos que exigía la sublimación propia de la literatura caballeresca.

Efectivamente, a lo largo de los cuatro libros de la obra, puede verificarse que las princesas no piensan como hablan, ni se expresan igual en la intimidad que en los actos cortesanos. Antes bien, cuando estas quedan a solas, no vacilan en hacer uso de un habla más propia de las criadas: repleta de interjecciones, coloquialismos y chocarrerías de signo opuesto al refinamiento que parecía caracterizarlas. Vulgaridad que merece el fingido escándalo del cronista, a quien refuta un traductor escéptico, irónico, sabedor de la retórica del género del que se ocupa. Así sucede, por ejemplo, con la reacción que en las princesas Ursina y Casiana provoca la primera vista del príncipe Ofrasio:

–¡A, ladrón Ofrasio! ¡Bos aviades de ser! Aora andad, que a fe que bos me lo paguéis, que entre nosotras queda quien será vuestro guchillo...

«A lo menos su taxón», dicen que dixo entre sí Casiana. Deve de ser mentira, que una princesa y tan onesta no diría esso; «su baina» o «su funda», o otra cosa así onestica podría ser que dixesse, mas essotro no lo creo... –sí... ni más ni menos bonitas son mugeres, y más moças y hermosas, y un tantico picadillas de amor para que piensen essas cosas. No, no, no lleba camino– [f. 58r].

En consecuencia, frente a la naturalidad del lenguaje de las princesas, aquel empleado por sus enamorados se antoja artificioso y ridículo, como ellas mismas se encargan de aclarar:

–Sí, por cierto –dijo Gracisilda–, mas estos enamorados dicen veinte locuras que si no fuesse por la pasión del amor no se podrían sufrir: como llamar a sus damas «mi vien», «mi fin», «mi gloria», y aun algunos ay tan locos que dicen «mi diosa» y otros disparates d’esta manera; que todos se an de entender en aquel género de combersación que ellos lo dicen y allá según sus leyes [f. 38r].

De igual modo, sus desahogos amorosos resultan notablemente transgresores, en la medida en que estos nacen de un fuerte impulso sexual que los libera de cualquier atisbo de espiritualización, llevándolas a convertirse sin escrúpulo alguno en terceras de sus amigas, tal y como ellas mismas confiesan:

–¡Jesucristo, mi señora! –dijo Ursina–. ¡Y qué vien hace vuestra grandeça oficio de tercera! Dios me dé lugar para que sirba a vuestra grandeça en la misma moneda. Lo que á menester aquel niño es que vuestra grandeça le haga tanta merced... Digo qu’es dichoso aquel bolo, que todos le ayudan a salir con la suya. Ahora, pues, baya –dixo riyendo–, que a mí, ¡pardiez!, ya con una mançana me aplacarán... [f. 53r]

O a loar la belleza desnuda de sus compañeras:

–Digo que «da Dios fadas a quien no tiene quixadas». Mira, por amor de Dios, ¿de qué sirbe que tenga yo tanta belleça al lado? Aora no me mate Dios asta que... –y aquí se paró un poquito.

–¿Asta qué? –dijo Casiana.

–Asta que me lebante –dixo Gracisilda–, que en mi verdad que no me querría morir tan presto.

–¡Bueno, bueno! –dixo Casiana–. ¡A fe que iba, prima, a decir otra cosa! [f. 56r].

Como puede observarse, una y otra vez la narración subraya cómo las damas comparten el apetito carnal de sus enamorados. Así lo denuncian sus pensamientos, sus conversaciones, y así lo insinúa el cronista en cada ocasión. Como también el resto de personajes, que, en originales apartes, comparten con Nictemeno su labor distanciadora. Así, por ejemplo, la doncella Camiliana, observando sin ser vista la primera entrega corporal de los protagonistas, se convierte en portavoz del autor, al explicar cuál es, en su opinión, la auténtica naturaleza de las mujeres:

–[Aparte] ¿Y esso no entiendes, simplicillo? –dijo Camiliana–. No ayas miedo que den boces ni llamen a la justicia, que pocos emos bisto presos por dar gritos. ¿Ellas no sabes que aun cuando uyen se azercan, cuando despiden llaman, cuando niegan conceden, cuanto más juran más mienten? Lo que desean más que la bida dicen que aborrecen como al demonio, cuanto más arden dicen que so[n] yelo y luego juramos que no tenemos más sentimiento que si fuésemos de piedra, y mentimos claramente, que no lo hacemos sino por que soplen las brasas del amoroso fuego que nos enciende.

[...] ¡A, señoras damas! Perdón –dice Nictemeno–, qu’esto yo no lo digo, que muger y muy dama y muy hermosa y onesta decía esto; que yo tan bolo era como los otros, que todo lo que me decían creía [f. 298v].

Naturalismo en el habla y en el sentimiento amoroso que se extiende a todo cuanto caracteriza a un universo femenino muy próximo a la cotidianidad del lector. Pues en él, lejos de dirimirse importantes cuestiones de estado, las protagonistas se entretienen, sobre todo, relatando sus encuentros amorosos (19, I). Pero también compartiendo sus intercambios epistolares (14, I), co-

mentando los desfiles desde sus ventanas (6, IV), escuchando requiebros tras las celosías (12, IV) y entregándose a conversaciones triviales, en las que se nos describen los distintos tipos de tocado que se usan en la corte (28, II), sus rutinas de belleza –que incluyen trucos para el lavado de dientes (8, II)–, e, incluso, aquellas circunstancias más comprometidas, directamente relacionadas con la corporalidad femenina; tal y como se aprecia en la siguiente conversación en que Brisaida requiere a su prima Alejandra acerca de su indisposición (14, III):

–Dígame, a fe, ¿qu'es?

–Esse diablo de esse ordinario –dixo Alexandra con gracioso melindrico–, que nunca había sabido qué cosa era asta agora y tiéneme que yo estoy para echar a los perros. Y dame una rabia y háceme un asco que solo por esto no quisiera ser muger, en mi ánima, por cuanto ay.

–Pues yo, prima, ya á casi seis meses que padezco esse martirio –dijo Brisaida–, mas ¿qué le emos de hacer? Aunque princesas, mugeres somos y tan sugetas a miserias como todas las demás del mundo. En esso no ay que tratar, mas mucho me uelgo que no sea otra la causa de la indisposición de vuestra grandeça [f. 247r].

Pasaje que, precisamente, el cronista se había encargado de justificar, señalando al lector la dimensión irónica desde la que este debía interpretarse:

Pues como se quedaron solas las dos princesas, moças, hermosas, discretas, picadillas de la delicada jara de Cupido, bed si abían de tratar de los temporales o de a cómo balía el yerro en Bilbao, o de las alcabalas de [1] imperio y si se había echo buen vizcocho aquel año para la armada, o de la epacta indicción o fiestas mobibles. Claro está que no se avían de tratar en esso; eran discretas y en sus entendimientos dirían: «El oficio de los médicos háganle ellos y traten los carpinteros en las cosas de su carpintería» [f. 246v].

De esta forma, frente a la construcción plana y estereotipada de los personajes masculinos, la configuración del universo femenino persigue provocar una repentina sensación de realidad, que revela al tiempo el carácter artificioso del mundo de ficción sobre el que irrumpe con violencia. Nos encontramos así ante un consciente enfrentamiento del paradigma realista y el idealizante de la literatura del momento, que recuerda rápidamente a aquella maniobra ensayada por Fernando de Rojas en la *Celestina*, en relación con la ficción sentimental. No en vano, a ella parece querer remitir directamente nuestro autor, con los explícitos guiños que la narración realiza a la *Tragicomedia*. Así, por ejemplo, encontramos algunos nombres inspirados en aquella, como los del bufón Parmesino –en cuya boca se pone un jocoso sermón encargado de parodiar el neoplatonismo amoroso [17, I]– o el de Areusina, criada de la protagonista de la obra; caracterizada, no por casualidad, como una auténtica alcahueta. Ya que, indudablemente, su lenguaje coloquial plagado de refranes, el tono desenfadado de sus intervenciones, unidos a su descarada pretensión de encender la pasión en el corazón de sus amas, la aproximan a la funcionalidad de personajes como Areúsa, ayudante de la vieja Celestina¹⁰.

10. Un caso similar ha sido señalado por González Gonzalo en el caso de la maga Celacunda, si bien en este personaje coincide asimismo el componente de la hechicería [2002-2003]. Similares concomitancias ha visto Sales Dasí en la labor auxiliar de la sabia Alquifa de la primera continuación amadisiana de Feliciano de Silva [Sales Dasí, 2000], anticipo de la influencia celestinesca que puede observarse en la tercera parte del *Florisel de Niquea*, donde la intertextualidad se establece directamente con la *Segunda Celestina* del mismo autor [Silva, 1999: 18-19 y 24].

Así lo declaran abiertamente las propias princesas, tras los astutos e indiscretos parlamentos de Areusina sobre sus enamorados:

–¡Así, así! –dijo Gracisilda–, andaos bos essas estaciones por la mañana y id a ver esos cuerpos santos, que a fe que antes de muchos días podáis suvir escalones altos sin peligro. No, sino vurlaos y quiçá os acaecerá lo que a la santera de nuestro lugar.

–¿A cuál? –dijo muerta de risa Areusina.

–Aquella que parió las tres criaturas de una bez y nunca andaba sino atiçando las lámparas de las iglesias.

–¿Esa misma? ¡Mal año! –dijo Areusina– ¡Cuánto más que no, mi señora! No son estos caballeros jente tan olgada como aquellos venditos con quien ella trataba ...

–¡Ca, ca, Areusina! –dijo Gracisilda–. ¡Pasito, pasito! No, no metáis las manos en la masa de la murmuración que ya sabéis cuánto la aborrezco, que no fue el que trató con ella sino aquel que después se casó con ella, que aun yo les di con qué se casasen por quitar murmuraciones.

–Yo así lo creo como estamos en esta litera [f. 60v].

Como vemos, el cuestionamiento de las convenciones literarias que proponen los personajes femeninos no afecta tan solo a los códigos amorosos, sino también, y sobre todo, a su estilo. De este modo, Daza critica tanto la sublimación de la concupiscencia como su refinada y engañosa expresión literaria. En este sentido, encontramos en el interior de la obra un pasaje especialmente revelador, que funciona a modo de auténtico *accessus* al pensamiento de Miguel Daza. Se trata del diálogo que unas damas de compañía de la princesa Casiana entablan con el afligido pastor Tirseo [23, I], quien, acompañado de un misterioso séquito, padece de cuando en cuando un extraño tormento: su pecho se abre de par en par y deja el corazón descubierto en un doloroso suplicio; de manera que, como él mismo explica, lo que acontece no es sino un espejismo o alegoría que expresa su enfermedad de amor. Durante un descanso en el camino, Tirseo se sienta a hablar con estas doncellas y les comunica su sufrimiento amoroso, empleando términos acrisolados en la poesía de cancionero y en la ficción sentimental, que provocan las críticas de la doncella Casaldra:

–En el mismo punto, hermosa señora, que se pudiesse buscar otro remediador para mis males, ya ellos no tendrían el bigor y fuerça que tienen y cualquier otro médico bastaría a lo remediar. Mas una de las ásperas calidades de mi daño y el mayor vien que tiene es no ser remediable sino por sola una mano; y aquella, imposibilitada para aplicar el medicamento.

–Por cierto –dijo Casaldra–, si tanta repugnancia <y> imposibilidad ay en el remedio y está el [en]fermo cierto de que jamás se le á de aplicar el medicamento, y esta enfermedad es acto libre, más me parece ignorancia el padecer la tal enfermedad que acto que merezca título de «pasión espiritual y sabrosa», «pena de raçonable llama causada», aunque sin raçón executada y padecida [f. 86v].

Ciertamente, las palabras de Casaldra moderan la perspectiva naturalista que rezuma la obra, circunscribiéndola al aristotelismo más ortodoxo, como pone de manifiesto la definición de la enfermedad de amor como «acto libre» [cf. Serés, 1996: 54-86]. En base a esta concepción, fundada en la filosofía natural, Daza propone, pues, la oposición de dos códigos estéticos divergentes, que, como ahora veremos, se hará extensiva a otros géneros de ficción en prosa de tipo idealizante.

Pastoras célibes y neoplatonismo amoroso

Sin duda, el caso más relevante en este sentido viene dado por la recreación del universo bucólico en la obra. Ya que, aunque la aparición de interludios pastoriles en la ficción caballeresca se encuentra plenamente contextualizada dentro del género¹¹, en el *Caballero de la Fe* sus personajes reciben un tratamiento literario notablemente inusual, por dos razones: en primer lugar, porque las pastoras que encontramos en la Isla de la Enamorada Corneria desempeñan un papel auténticamente central en el argumento¹²; en segundo lugar, porque, además de habitar un paraíso exclusivamente femenino, su caracterización revela una autoconciencia narrativa de excepcional novedad. De este modo, como transparentan sus extenuantes y eruditas disquisiciones –en las que Daza hilvana abundantes materiales extractados de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (1540-1551) [Martínez, 2017: 201-221]–, Belisandra y Taurisa personifican una hipérbole del carácter cortesano y letrado de los pastores herederos de Montemayor, a partir de la cual Miguel Daza no duda en llevar a cabo una sátira del idealismo propio de estas ficciones, en la que la burla del neoplatonismo como código amoroso ocupa un lugar central.

En efecto, las pastoras Belisandra y Taurisa, náufragas en la Isla de la Enamorada Corneria, contraen una peculiar relación amorosa con los príncipes españoles Feridano y Ardoniso, arribados providencialmente tras una tormenta al mismo lugar (3-11, II). Así, con sus códigos amorosos voluntariamente a cuestras, la narración nos presentará a unos caballeros que, armados de paciencia, tratarán de contentarse con la amistad espiritual que defienden sus pastoras –a partir de argumentos directamente sacados de los dos últimos capítulos de la traducción de *El cortesano* (1534)¹³–, esto es: con los amores castos que permiten la unión de las almas mediante un beso, pero no más, y que no se abajarán nunca a los deseos terrenales de sus enamorados, para mantenerse como ideal de castidad y de pureza [cf. Serés: 1996]. En consecuencia, neoplatonismo y amor cortés se contraponen deliberadamente en los conceptos manejados por cada una de las partes, remitiendo directamente a los conocimientos extradiegéticos de un autor que, a través del asombro de su cronista, nos dibuja en repetidos momentos una sonrisa cargada de ironía:

Pues allí casi cada día se pasaban aquellos caballeros a ciertas oras desocupadas a hablar con aquellas princesas, en tan onesta y sabrosa combersación que por ser más caso metafísico que moral no os quiero poner al punto que llegaban estos amores. Seos decir que ellas eran más vírgines que la hermosa Cloelia, más enamoradas que lo fue Egeria de Numa Pompilio y más que Timandra de Alcíbadés; cómo fuesse esto o si fue a más no

11. Como es sabido, el propio género pastoril tuvo su primer nacimiento en el interior de las fábulas caballerescas de Feliciano de Silva –especialmente en la cuarta parte de su *Florisel* (1551), alumbrada tras el éxito de Garcilaso y las traducciones de la bucólica italiana–, años antes de que fuera definitivamente inaugurado por Jorge de Montemayor con la publicación de su *Diana* (1559) [López Estrada, 1973; Cravens, 1976: cap. 3 y 4; Bueno, 2005 y 2010]. Con posterioridad a la aparición de esta obra, los libros de caballerías se hacen eco del inmediato éxito del bucolismo en las prensas, si bien estos toman como referente principal los esquemas fijados por Silva, en los que la idealización del pastor todavía no es plena [Romero, 2009].

12. Su historia es introducida en los capítulos 20, 24 y 26 del primer libro, pero encuentra su pleno desarrollo en la primera mitad del segundo libro (1-11, II), manteniéndose a partir de este momento su aparición de forma intermitente hasta el final de la obra, subordinada ya a la biografía del protagonista.

13. Beben directamente de esta obra los diálogos entre Belisandra y Taurisa sobre el amor que encontramos en el capítulo primero del segundo libro [ff. 101r-105r], en los que se parafrasean cuasi literamente las palabras puestas en boca de Pietro Bembo sobre el neoplatonismo amoroso: así, la explicación que Belisandra ofrece sobre la pertinencia del beso en la unión espiritual de los amantes está tomada del último capítulo de la traducción de Boscán; mientras la justificación del rapto en los enamorados está sacada del penúltimo capítulo. Deuda que ya fue apreciada por Martín Romero [2008].

poder o otras cosas d'esta manera yo no me quiero meter en esponerlas, pues no es mi [o] ficio sino contar rasamente la estoria [ff. 217r/v].

Idéntico desconcierto provocará a su vez en las pastoras Belisandra y Taurisa la historia de los amantes Gabianisandro y Corneria, que antes que ellas habitaron la isla en la que se encuentran. Ello acontecerá al hilo del relato que la pastora Belisandra ejecutará ante sus compañeras, por haber aprendido «de coro» su historia años atrás de boca de su señora Libia, quien poseía el libro de aquellos desdichados amores, titulado: «Istoria de los amores del desdichado Gabianisandro y de la desgraciada e inconstante Corneria» [f. 89v]. Como puede observarse, ello supone un rico ejemplo de metaficción, con el atractivo, además, de que el relato intercalado puede identificarse claramente con los tópicos de la ficción sentimental: en él se aprecian, entre otros aspectos, la presencia de los imprescindibles intercambios epistolares, los requeridos impedimentos sociales que dificultan el amor entre los protagonistas y el desgraciado fin que se cierne sobre ellos.

No se trata ya, entonces, de la amplia y temprana influencia en el género caballeresco del recargado conceptismo cancioneril, ni de las complejas relaciones amorosas de aquellos relatos¹⁴, como tampoco del hallazgo de un episodio inspirado en algún título sentimental previo¹⁵, sino de la auténtica inserción de un relato sentimental en el argumento principal. Por ello, puede decirse que el padre Daza retoma los experimentos literarios que ya avanzara Feliciano de Silva –a quien le cabe el mérito de haber compuesto un par de interludios de marcada factura sentimental–¹⁶, pero lo hace dotando de una original autonomía a su relato mediante el recurso de la literatura dentro de la literatura. En cualquier caso, lo más interesante de esta superposición de planos en la ficción es que estos sirven de pretexto para que las pastoras cuestionen tanto el destino trágico de los amantes –deliberadamente parodiado en el pragmatismo de la inconstante Corneria, que decide huir de su paraíso amoroso para salvar la propia vida¹⁷–, como el estilo empleado por estos en su comunicación, especialmente en las numerosas quintillas y coplas reales que sirven a la expresión de sus amores (24, I; 1, II):

–¡Bálame Dios –dijo Belisandra–, qué coplaça viexa del tiempo del Conde Partinuplés o de las coplas de don Gaiferos!

–Más parece –dixo Taurisa– del romance del Marqués de Mantua o comienço de la glosa del Conde Claros echa por Celano (pribado de la vista corporal, morador de nuestra España) [f. 103v].

14. Sobre los múltiples contactos entre ambos géneros, que en ningún modo deben ser considerados ejemplos de hibridación genérica, deben consultarse: Sharrer [1984] y Blay Manzanera [1998].

15. Así ocurre con el diseño de la arquitectura alegórica de la Casa de Amor del *Cirongilio de Tracia* (1545), en la que Javier Roberto González descubrió una deuda directa con la *Cárcel de Amor* [González, 2003].

16. Estos episodios han sido considerados por Brandenberger como pequeñas novelas sentimentales incrustadas en la trama caballeresca, pero ninguna de ellas alcanza la autonomía del relato interpolado que posee la de Gabianisandro y Corneria. La primera, «Lamentación» y «Sueño», inserta entre la primera y la segunda parte del *Amadís de Grecia* (1530), emplea el motivo del *somnium* y la dimensión alegórica habitual en la novela sentimental como soporte para una salida de la diégesis que pone en primer plano la voz del traductor; la segunda, introducida como historia entrelazada en la trama principal, recoge los trágicos amores de Filisel y Marfira, en abierto contraste con las relaciones libidinosas de Rogel [Brandenberger, 2003].

17. Actitud que justifica Belisandra en tanto que sujeta a razón, frente a la que la pastora Taurisa esperaba de una amante de ficción sentimental: «Aora, no tan colérica, señora prima, que yo le probaré con evidentes raçones que hiço conforme a raçón y no contra amor; aunque confesso que no lo hiço conforme a excesso de amor». Intervención a la que sucede una erudita disertación que sirve para desautorizar los fines desastrosos a los que voluntariamente se exponen los amantes de estas ficciones [f. 110v].

Como puede apreciarse, los poemas se comparan con tres romances famosísimos en la época –de tipo novelesco, caballeresco y de tema carolingio, respectivamente–, que comparten con el relato del conde Partinuplés tanto su origen medieval como su gran difusión en pliegos sueltos en la primera mitad del siglo XVI. Parece, pues, que las composiciones que narran los amores de Gabianisandro y Corneria se critican, ante todo, por la antigüedad y la popularidad de sus moldes. Pero también, como se colige de otras intervenciones de las pastoras, por poseer una baja calidad, discordante con el carácter idealizado de la historia de los amantes. Significativamente, las epístolas intercambiadas por Gabianisandro y Corneria serán objeto de idéntico desprecio¹⁸, por lo que puede concluirse que el autor pretende llevar a cabo mediante esta incursión metaliteraria tanto la burla de un género narrativo ya envejecido –el de la ficción sentimental–, como la de las formas y conceptos poéticos a él vinculados –los de la poesía de cancionero–¹⁹. Ejercicio que, como sabemos, tiene un precedente directo en el seno del propio corpus sentimental, en el caso de autores que, como Juan de Flores y Diego de San Pedro, introducen una mirada irónica sobre los tópicos del género en el que se enmarcan sus obras²⁰.

El debate sobre la licitud de la ficción (y la mujer lectora). Algunas conclusiones

Llegados a este punto, parece oportuno preguntarse cuál sea la actitud de Miguel Daza frente a la literatura de entretenimiento y cuál la respuesta que este ofrece al debate sobre la literatura de ficción mediante la redacción de su obra, especialmente en lo que se refiere a la figura de la mujer lectora. A este propósito, resultan de notable utilidad aquellos pasajes en los que los propios personajes abordan abiertamente estas cuestiones, ejerciendo de portavoces del pensamiento de Daza. Invariablemente, en todos estos episodios de carácter dialógico, el autor realiza una constante legitimación de la literatura de entretenimiento, en tanto que soporte válido para la transmisión de valores e ideas. Así puede apreciarse, por ejemplo, en las palabras con que la princesa Alejandra responde a Nictemeno, tras solicitar a este un libro para su recreo, «en que lea después de haber reçado las oras»:

–¿Y qué libro quiere vuestra grandeça? –dixe yo con toda mi bobería.
–Tráemele de entretenimiento y sea el que te pareciere.
–¿Quiere vuestras grandeça las *Bidas de los Césares* o la de Cleántulo?
–Más quiero –dixo la princesa– la vida virtuosa aunque fingida de Cleántulo que la biciososa de los Césares aunque verdadera [f. 274v-275r].

18. «Ve' aquí vuestra grandeça –dijo Belisandra– una carta de Corneria que, con ser sin excepción la más discreta que tubo el mundo en su tiempo, ni está buena ni aun medio buena. Así que dígolo porque se entienda que en las cartas misibas el artificio es enfadoso, y donde algunas beces se piensa que ay menos sustancia aquello hace más efecto. Qués como en la conversación, que una palabra descuidada, un mobimiento echo con amor, suele mober más que todo cuanto artificio y retórica usaron ni enseñaron Demóstenes ni Cicerón» [f. 95v]. Argumentos que, como puede apreciarse, coinciden exactamente con aquellos esgrimidos en el *Cortesano* de Castiglione sobre la afectación en el habla.

19. Hipótesis perfectamente coherente con el momento de composición de la obra, en el que el triunfo de la moda italianista es total, también en el seno del corpus caballeresco. Véase a este propósito el artículo de Del Río Noguerras [2012: epígrafe 6]; así como el análisis de Martín Romero, centrado en la influencia de Garcilaso de la Vega en la obra de Pedro de la Sierra: [2004: II, 1267-1276]

20. Esta dimensión paródica de algunas obras sentimentales reviste alcance diverso, dependiendo de los críticos, constituyendo una cuestión renovadora en la lectura actual del género que afecta, claro está, a nuestra valoración de *La Celestina*: Whinnom [1974: 72–75 y 92–96], Lacarra [1989a], Rohland [1999: 80-83], Severin [2005], Brandenberger [2012: 173, 209 y ss.].

Idéntico posicionamiento adopta el caballero Ardoniso ante su amigo Feridano, a lo largo de una interesantísima disquisición sobre la moralidad de la ficción que concluye con un indiscutible saldo a favor del discurso literario; por cuanto, como argumenta largamente el primero, «una cosa es decir mentira y otra es decir lo que no fue para debaxo de aquello enseñar o mostrar una verdad» [f. 125v]. Justificación del orden de la ficción que llegará al punto de consentir en la descripción de vicios, ya que, como explica la pastora Libia a Belisandra para aplacar los escrúpulos que despierta en ella la lectura de un pasaje erótico, el retrato de los vicios sirve para huir de ellos:

«Calla, bobita, ¿no sabes que para haber de huir el daño es vien que se sepa la grabedad de su malicia? ¿Cómo savríamos los desatinos que causa esta pasión de amor que a tantos rinde en el mundo si por doctrina y con exemplos no nos mostrasen lo sabios sus efectos? Y, así, la virtud se escribe para que se siga <y> imite y el vicio para que d'él se huiga y aparte, y lo demás es no saber leer los libros. Y así no tiene culpa quien lo escribió, sino el ignorante que no se sabe aprovechar de lo que lee. Y míralo –me dixo– más claro: dime, si quisiesse un pintor pintar un ermitaño y le pintase con un broquel y una espada, ¿no sería desatino? ¿Y no tendría la misma igualdad de disparate si pintase un soldado con una ropa muy larga y unas cuentas? De suerte qu'el buen pintor á de dar a cada cosa su propiedad. Estas son propias palabras de un moço enamorado, ¿querías que pusiera aquí el istoriador la *Oración de la Emparedada*?». Y, así, riyendo le dixe (porque me pareció que la havía enojado): «Sí, mi señora, “cada cosa en su tiempo y nabos en Adviento”». Ella lo riyó y pasó adelante con su leyenda [f. 103r].

Parece encontrarse en Daza, en consecuencia, una defensa del *roman* que entronca, en primer término, con aquella realizada en los primeros siglos por algunos padres de la Iglesia y, más tarde, por buena parte de la escolástica, con santo Tomás de Aquino a la cabeza [Serés, 2000]; pero también con aquella lanzada por Boccaccio en el libro IV de la *Genealogie Deorum* –palpable en don Íñigo de Mendoza y Hernando de Talavera–. Defensa que vuelve a adquirir carta de naturaleza con la recuperación de la *Poética* aristotélica en el último tercio del s. XVI, a partir de la cual es posible llevar a cabo una fundamentación teórica del estatuto de la ficción sustentada en una definición propia de la mimesis poética –con un recorrido que se extiende desde Pinciano (1596) hasta Juan de la Cueva (1606) [Gómez Redondo, 2004]–. Fundamentación teológica y estética que, como vimos más arriba, concuerda con la renovada concepción de la verosimilitud que propone a cada paso el cronista Nictemeno.

Sin embargo, no todas las formas de ficción parecen contentar a nuestro autor, como puede deducirse de la *reprobatio amoris* que Miguel Daza pone en boca de Libia, muy similar en su argumentación a algunos de los prólogos de la narrativa sentimental. Lo que sucede es que, lo que allí era a veces ambiguo, aquí reviste la misma actitud anti-cortesana que la mayor parte de la crítica coincide en otorgar a los preliminares celestinescos: la ficción no debe disfrazar los vicios con los ropajes de la poesía, como acontece con la sublimación del sentimiento amoroso que caracteriza a la literatura idealizante. Se entiende así que Daza construya un libro de caballerías que es caricatura sostenida del amor cortés y del neoplatonismo. Algo que, inevitablemente, recuerda a las repercusiones paródicas que la adopción de un naturalismo amoroso de raíz aristotélica tuvo en la subversión del sentido y la forma de diversos cauces de creación durante el siglo XV, como la tratadística, la poesía de cancionero o la ficción sentimental –de la mano de autores como el Tostado, Guevara o Rojas–, bajo la influencia de las lecciones que podían escucharse en las aulas

universitarias salmantinas²¹. Su humor libidinoso, queda explicado así, como en la *Celestina*, en relación con esta perspectiva moralizante.

Ahora bien, como reconoce el caballero Ardoniso ante su interlocutor, no todos poseen la capacidad de acceder correctamente a la lectura moral que debe proporcionar la ficción, por lo que, rápidamente, las damas quedan excluidas de su lectura:

Y vien beo yo, señor Feridano, que la lición de estos libros ni á de ser demasiada ni aun común para todos, que agora hablando aquí entre vuestra grandeça y mí, ¿para qué la doncella recogida y moça y vriossa á de leer estos libros? Pues sabemos cierto que, hablando comúnmente, entrando en un xardín de un libro d'estos, como las flores están escondidas y las espinas tan claras, y el apetitillo y poca discreción las lleba luego a los çarçales, cogen espinas con que se punçan las manos, y aun plegue a Dios no los pies y la' almas. Y las flores ni las cogen ni aun las conocen y aun si las topan pasan adelante, diciendo: «¡Bala el diablo el maxadero! ¿Y qué hace de predicar?». A estas tales cierto mi consexo sería que no los leyesen [f. 126r].

Argumentos que concuerdan con aquellos empleados en el prólogo de la obra, en el que tras autorizarse con textos patrísticos y neotestamentarios la escritura metafórica, se advertía al lector acerca de la inconveniencia de que estos libros «fuesen de jente muy moça (particularmente de damas vriosas y desocupadas) léidos», aduciendo la misma incapacidad para coger la rosas «sin se espinar» [f. I]. Recomendación compartida por la pastora Belisandra, quien por dos veces declarará a sus compañeras los peligros que entraña para las mujeres –especialmente para aquellas no desposadas– la lectura de ficciones [11, II; 22, II]. Advertencias que el lector puede verificar de primera mano, al percatarse de las reacciones libidinosas que en estas pastoras provoca la lectura en voz alta de una ficción sentimental [3, II]²². De esta forma, los personajes de Daza parecen desobedecer deliberadamente sus amonestaciones, demostrando con su comportamiento la validez de sus propios asertos, en una maniobra coherente con aquella por la que las princesas a las que se presenta como lectoras empedernidas son caracterizadas por sus descarados deseos sexuales.

Pues, ciertamente, las mujeres del *Caballero de la Fe* son retratadas reiteradamente como ávidas lectoras. Así, nos encontramos con que Casiana y Gracisilda leen juntas la *Iliada* [10, I] y la *Eneida* [14, I], obra citada por la pastora Lenia [5, II]; el aya de Mejiano lee a solas a Plutarco [23, II], autor en el que Brisaida conoce la historia de Teseo [10, III]; Alejandra lee las «aventuras de Cléantulo» [23, III] y las pastoras, la historia de los amores de Gabianisandro y Corneria [24, I]. En cambio, frente a este importante consumo femenino de literatura de entretenimiento –que concuerda con aquel que encarnan las mujeres del *Quijote* [Marín Pina, 2005: 418]–, tan solo encontramos una ocasión en la que el príncipe de la Fe aparece leyendo a Licurgo [27, II]; escena

21. A este respecto resultan fundamentales los trabajos de Cátedra sobre los tratados de amores en la época de Rojas [1989 y 2001]. En esta línea pueden consultarse también, entre otros muchos, los siguientes trabajos: para la transgresora postura de Guevara en el corpus de la poesía de cancionero, véase Whinnom [1981: 21-33]; para la subversión de la ficción sentimental en la pluma de Rojas puede consultarse Severin [1984] y Lacarra [1989b].

22. «–Pasito, pasito, prima –dijo Taurissa–, que en mi ánima que le é miedo si á de pasar con el cuento adelante. ¡Mire, mire –dixo riyendo– cuál está Libertina!». Y, como todas bolbieron los ojos, ella medio corridilla puso un lienço sobre el rostro y labios y dixo: «–¡Bálame Dios, mi señora! ¿Y qué más tengo yo que las demás? Esto no fue sino que é traído oy un cristal en la boca por causa de la sed y ame humedecido demasiadamente los labios. Cuánto más que qué mucho fuera que a tan dulcísimo azúcar como mi señora Belisandra trae en la boca se nos hinchan a nosotras de agua. Pues a fe –dixo como medio vengándose– que no á menester vuestra grandeça zaragotona o ziruelas pasas ni gran[a]da para mojar la boca, que tantas perlas se an destilado de ella como agua de la mía» [f. 109v].

a la que cabe unir otro pasaje en el que la princesa Brisaida se entrega a una lectura devocional, concretamente, un libro de horas. Acción que, precisamente, será descrita con notable ironía por Nictemeno, quien nos refiere con humor cómo la princesa abandona rápidamente esta lectura para charlar por la ventana con los caballeros [12, IV].

Datos estos que, como puede apreciarse, resultan altamente significativos, en la medida en que, sin un ápice de ingenuidad, Daza contribuye con escenas como las anteriores al dibujo desnudo de unas princesas víctimas de su propia caracterización literaria. De manera que, desenmascarada la idealización de la mujer intrínseca a estos universos narrativos, queda desautorizada inmediatamente su eficacia ideológica. Todo lo cual debe ponerse en relación con la figura de la mujer lectora como una auténtica realidad social, ampliamente documentada. Pues, como ahora sabemos, las mujeres del siglo, doncellas y casadas, gustaron tanto como los varones de este tipo de literatura, tal y como prueban «el testimonio de los propios escritores y de sus textos, las censuras y ataques de los moralistas, así como el ejemplo de aquellas obras caballerescas escritas o traducidas por mujeres» [Marín Pina, 1991: 129]. Testimonios a los que ahora debe sumarse el del *Caballero de la Fe*; obra en la que, como hemos visto, no solo se aprecia una especial atención por cuanto rodea a la intimidad femenina, sino en la que se recoge también un fascinante y poliédrico retrato de la mujer lectora, desde una perspectiva moralizante que se plantea como juego entre realidad y ficción.

En consecuencia, en Miguel Daza puede verificarse cómo «la representación de la lectura femenina en el Renacimiento fue también una condena de esta experiencia elaborada por mujeres», pues fueron muchos los que, como él, «escenificaron los peligros de estas lecturas» [Trujillo Maza, 2009: 410]. Así las cosas, restringida la lectura de ficción al público masculino, Daza aboga por un modo de narrar sustentado en la mimesis neoaristotélica, así como en una concepción del *decoro* asimilable a la que curiosamente encontraría Juan de Valdés en la *Celestina* [Valdés, 1969: 175] y a la que poco más tarde Cervantes reclamará para sus personajes [Riley, 1966: 226 y ss.]. Asimismo, manifestando un afán divulgativo propio del Humanismo, apuesta por dar cabida en la fábula a un *prodesse* misceláneo que alcanza horizontes enciclopédicos, de la mano de algunas obras contemporáneas que le sirven de fuente directa: como la famosísima *Polyanthea* de Domenico Nani Mirabelli (1503), la *Suma de geografía* de Martín Fernández de Enciso (1519), la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (1540-1551), la *Cronografía o repertorio de los tiempos de Jerónimo de Chaves* (1548), los *Comentarii de nobilitate et iure primigeniorum* de André Tiraqueau (1549), la *Historiarum sui temporis* de Paolo Giovio (1550-1552) y, por último, el *Promptuarii iconum insigniorum* de Guillaume Rouillé (1553) [Martínez Muñoz, 2017: 191-261].

Por todo ello, consideramos que su obra debe entenderse como la respuesta de un humanista de finales del s. XVI al problema de la literatura de entretenimiento, antes que como la contestación moralizante de un clérigo a aquellos elementos más problemáticos de la ficción caballeresca, como el amor o la magia. Su pensamiento se presenta, de esta forma, más rico en matices de lo que su condición de eclesiástico, como vimos, podría llevarnos a prejuzgar; como lo fue en última instancia el de aquel cura de pueblo llamado Pero Pérez, que salvó algunos libros de entretenimiento de la hoguera: seguramente por casualidad, graduado en Sigüenza, como otro clérigo contemporáneo suyo, llamado Miguel Daza.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Baena, José Antonio (1789-1791), *Hijos de Madrid. ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes: diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al Ilmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid*, Madrid, Benito Cano, 4 v.
- Bataillon, Marcel (1966), *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, FCE, 2ª ed. en español.
- Bognolo, Anna (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 *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación de Literatura Española Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, ed. J. Paredes, Granada, Universidad, I, pp. 371-378.
- (1999), «I libros de caballerías tra la fine del medioevo e la discussione cinquecentesca sul romanzo», en *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri. Associazione Ispanisti Italiani. Atti del XVIII Convegno (Siena, 5-7 marzo, 1998)*, Roma, Bulzoni, pp. 81-91.
- (2002), «El *Lepolemo, Caballero de la Cruz* y el *Leandro el Bel*», *Edad de Oro*, 21, pp. 271-288.
- Blay Manzanera, Vicenta (1998), «La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, PUV, pp. 259-287.
- Bueno Serrano, Ana Carmen (2005), «Las innovaciones formales de Feliciano de Silva en el *Amadís de Grecia: una coda pastoril*», en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura Hispánica*, eds. Verónica Arenas Lozano et alii, Valencia, PUV, pp. 165-176.
- (2010), «Feliciano de Silva, discípulo aventajado de Jorge de Montemayor», *Destiempos*, 23, pp. 167-181.
[<<http://www.destiempos.com/n23/bueno.pdf>>]
- Brandenberger, Tobias (2003), «Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano», *Revista de Literatura Medieval*, 15, 1, pp. 55-80.
- (2012), *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico*, Madrid, Verbum.
- Cátedra, Pedro M^a (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad, 1989.
- (2001), *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV/XVI)*, Madrid, Sociedad estatal España nuevo milenio.
- Corbera, Esteban (2005), *Febo el Troyano*, ed. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Cravens (1976), Sidney P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill-North Carolina, Estudios de Hispanófila.
- Del Río, Alberto (1988), «Sobre el *Don Florindo* de Fernando Basurto (1530): Un caballero andante asedia el Castillo interior», *RILCE*, 4, II, pp. 55-72.
- (1991), «Misoginia medieval y libros de caballerías: el caso de Don Florindo, un héroe del desamor», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de Octubre)*, eds. J.M. Lucía Megías et alii, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, II, pp. 691-707.
- (2012), «La poesía en los libros de caballerías de la época del Emperador (1508-1556)», *e-Spania*, 13, s. p.
[<<https://e-spania.revues.org/21208>>]
- Demattè, Claudia (2001a), «Instancias autoriales en los prólogos de los libros de caballerías», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, ed. C. Strosetzi, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana-Veruert, pp. 415-421.
- (2001b), «“Así muchas veces los ojos me alimpiava, mas vey a siempre ser así”: del prólogo de *Febo el Troyano* a la cueva de Montesinos», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. J. Acebrón Ruiz, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 217-229.
- Eisenberg, Daniel (1982), *Romances of Chivalry in Spanish Golden Age*, 'Hispanic Monographs. Documentación cervantina', 3, Newark, Juan de la Cuesta.

- Garma y Durán, Francisco Javier de y Francisco Javier de Garma y Salcedo (1738-1751), *Theatro universal de España*, Barcelona, Mauro Martí. 4 v.
- González Gonzalo, Antonio Joaquín (2002-2003), «Un ejemplo de tercería cortesana: Celacunda (Clarián de Landanís. Gabriel Velázquez de Castillo. 1518)», *Angélica. Revista de Literatura*, 11, pp. 67-96.
- Gómez Redondo, Fernando (2004), «El lenguaje de la ficción en el siglo XVI: tratadistas y creadores», *Edad de Oro*, 23, pp. 9-32.
- (2012), *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*. Madrid, Cátedra, 2 v.
- González, Javier Roberto (2003), «La alegoría arquitectónica en la novela sentimental y caballeresca (Cárcel de Amor-Cirongilio de Tracia)», *Alfinge*, 15 (= monográfico sobre *Narrativa popular: Edad Media y Renacimiento*), pp. 27-56.
- Guijarro Ceballos, Javier (1999), *El «Floriseo» de Fernando Bernal*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- Herrán Alonso, Emma (2005), *La Cavallería Celestial y los divinos. La narrativa caballeresca espiritual del siglo XVI*, Tesis de doctorado dir. por Isabel Uría Maqua y Fernando Baños Vallejo, Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española.
- Lacarra, M^a Eugenia (1989a), «Juan de Flores y la ficción sentimental», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert*, pp. 223-233.
- (1989b), «La parodia de la ficción sentimental en la Celestina», *Celestinesca*, 13, pp. 11-29.
- 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, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, III, pp. 155-169.
- Lucía Megías, José Manuel y M^a Carmen Marín Pina (2008), «Lectores de libros de caballerías», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías (Madrid, 9 de octubre de 2008 a 19 de enero de 2009)*, Madrid, Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 289-311.
- Marín Pina, M^a Carmen (1991), «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco», *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 129-148.
- (1996), «La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino», en *Fernando II, el Rey Católico*, M.A. Ladero Quesada et alii, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 87-105.
- (2005), «La aventura de leer y las mujeres del Quijote», *Boletín de la Real Academia Española*, 85, 191-192, pp. 417-441.
- (2014-2015), «La verdad de la mentira: armas de linaje y 'letras de invención' en *Mexiano de la Esperanza* (1583), un libro de caballerías manuscrito», *Emblemata*, 20-21, pp. 263-281.
- Martín Romero, José Julio (2004), «Garcilaso como objeto de imitación poética y de reescritura narrativa», en M.^a Luisa Lobato y F. Domínguez Matito, eds., *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos -La Rioja 15-19 de julio de 2002)*, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, II, pp. 1267-1276.
- (2008), «Del fin'amors al neoplatonismo: amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica», *Tirant*, 11, pp. 119-142.
- (2009), «La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57, pp. 563-605.
- Martínez Muñoz, Ana (2017), *Edición y estudio de la Corónica de don Mexiano de la Esperança, Caballero de la Fe*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral inédita, 2 v.
- Muguruza, Isabel (1991), «Sobre el prólogo del *Don Olivante de Laura*», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. M^a Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 127-44.
- Riley, Edward C. (1966), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.

- Rohland de Langbehn, Regula (1999), *La unidad genérica de la novela sentimental española*, Londres, Queen Mary and Westfield College.
- Roubaud-Bénichou, Sylvia (1990), «Cervantes y el *Caballero de la Cruz*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, pp. 525-566.
- Sales Dasí, Emilio José (2000), «Ecos celestinescos en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva», *Tirant*, 3, s. p. [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Art.Sales_ecos.htm]
- (2002a), «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*, 21, pp. 117-152.
- (2002b), «De Constantinopla y otras marcas identificadoras del *Florisando* y el *Lisuarte de Grecia*», *Tirant*, 5, s. p. [<http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/sales.htm>]
- Serés, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- (2000), «La ficción y la “verdad de entendimiento”: algunas consideraciones sobre poética medieval», *Revista de poética medieval*, 4, pp. 153-186.
- Severin, Dorothy S. (1984), «La parodia del amor cortés en la *Celestina*», *Edad de Oro*, 3, pp. 275-280.
- (2005), *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance*, Newark, DE, Juan de la Cuesta.
- Silva, Feliciano de (1999), *Florisel de Niquea. Tercera Parte*, ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Sharrer, Harvey L. (1984), «La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media», *El Crotalón*, 1, pp. 147-157.
- Trujillo Maza, María Cecilia (2009), *La representación de la lectura femenina en el siglo XVI*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctoral, 2 v.
- Valdés, Juan de (1969), *Diálogo de la lengua*, ed. Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia.
- Whinnom, Keith (1974), *Diego de San Pedro*, New York, Twayne.
- (1981), *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University Press.