

LIBROS DE CABALLERÍAS Y FICCIÓN SENTIMENTAL: EL TALLER DE FELICIANO DE SILVA

Tobias BRANDENBERGER
Madrid (Schweizerischer Nationalfonds)

El contacto y la mezcla, el engarce, la combinación y la sucesión de los diferentes géneros narrativos en el siglo XVI español, las influencias mutuas entre textos y tradiciones, el desarrollo de las diversas innovaciones genéricas, los mecanismos de la desaparición de otros¹, son un campo amplio, arduo y en gran parte todavía apenas labrado por la investigación.

Ello no tiene poco que ver con la circunstancia de que algunos de estos mismos géneros fueron tratados con poco entusiasmo durante largo tiempo; y así también se obstaculizaba gravemente el estudio de sus puntos de intersección y de su interdependencia. Varios son los casos en los que el interés científico se ha centrado en obras señeras y canonizadas como la *Celestina*, la *Diana* o el *Lazarillo*, examinándose sólo someramente y como conjunto el resto de sus respectivas tradiciones genéricas, tachado como de menor calidad o de epigonal; los libros de caballerías, por citar otro ejemplo, tardaron lo suyo en conseguir que la crítica superara los lugares comunes que se había ido forjando a raíz de algunos pasajes del *Quijote*.

No obstante, el contacto entre los diferentes géneros se presenta, visto de cerca, como tema sumamente interesante, que no sólo a la historia literaria de determinada época, sino también a la teoría de la literatura y a literatura comparada puede aportar mucho.

¹ Este trabajo se inscribe en el marco de un proyecto que se ocupa de la transformación y desaparición de géneros literarios y estudia muy en concreto la fase tardía de la ficción sentimental (PI 8210-056550 del Schweizerischer Nationalfonds, "Wie stirbt eine Gattung? Die iberoromanische *ficción sentimental* als Beispiel der Dynamik letalen Gattungswandels"); una versión anterior ha aparecido bajo el título "Los *cócteles* literarios de Feliciano de Silva" en las *Actas del III Encuentro de Filólogos Novelas* (Valencia, 11 de abril de 2002).

¿Cómo y dónde se manifiestan la convivencia, la comunicación y la influencia entre los distintos sectores de un panorama literario?

En lo que se refiere al siglo XVI, se ha discutido con alguna frecuencia el arranque de la ficción pastoril a partir de los libros de caballerías, obras largas con diégesis a menudo compleja, elaborada mediante la técnica de entrelazamiento, y que pueden intercalar episodios temática o estilísticamente distintos y material heterogéneo, convirtiéndose así en terreno fértil para el desarrollo de otro género narrativo². Concretamente, fueron ciertos episodios contenidos en textos de Feliciano de Silva los que se señalaron como antecedentes de los libros de pastores.

Feliciano de Silva (hacia 1486-1554)³ ha entrado en la historia de la literatura española como figura marginal: como incansable polígrafo de cuya pluma salieron textos variopintos en los dominios de la celestinesca y de los libros de caballerías; pero más que nada como objeto del escarnio que sobre él vierte el autor del *Quijote*, quien lo satiriza ya en las primeras páginas y cuyas figuras entregan sus libros a la hoguera. Varios fueron los críticos que creyeron a pies juntillas la opinión desfavorable de los personajes cervantinos y la adoptaron sin más. Basta citar el veredicto de Marcelino Menéndez Pelayo que despachaba a nuestro autor como "el gran industrial literario, que por primera vez puso en España y quizá en Europa, taller de novelas, publicando por sí solo tres desafortunados *Amadises*" y "[h]ombre de fácil pluma, de mediano ingenio, de fantasía superficial y desordenada, y de mucha aunque mala invención"⁴. Sólo en los últimos veinte años le fue concedida una atención científica que merece este nombre y una rehabilitación parcial. La *Segunda Celestina* del mirobrigense llegó a gozar de alguna estima entre los estudiosos; y, poco a poco, también comenzaron a despertar cierto interés los libros de caballerías con los que Feliciano participó en la moda de fabricar sucesivas continua-

² Acerca de la deuda de la ficción pastoril con la caballerescas, pueden verse: Francisco López Estrada, "Los libros de caballerías y su relación con los de pastores", in: *Homenaje al profesor Carriazo*. Sevilla, Universidad, 1973, pp. 3-17, y Sidney Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1976.

³ Además del estudio pionero de Cravens, mencionado en la nota anterior, son de obligada referencia: Daniel Eisenberg, "*Amadis de Gaula and Amadis de Grecia*. In Defense of Feliciano de Silva", in: *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 75-85; María Carmen Marín Pina, "Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías", *Journal of Hispanic Philology*, 15 (1991), pp. 117-130; Javier Martín Lalanda, "Introducción" a Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (Tercera Parte)*, ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999 (= *Los Libros de Rocinante*, 6), pp. ix-xi; y la interesante visión de conjunto de Emilio José Sales Dasí, "Feliciano de Silva, aventajado «continuador» de *Amadises* y *Celestinas*", in: *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Cortes de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 403-414.

⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la Novela*, Madrid, CSIC, 1962, vol. I, pp. 407-408.

ciones del *Amadís de Gaula* y que llevó a lo que hoy se conoce por *ciclo amadisiano*.

Para estas continuaciones del *Amadís de Gaula* y de las *Sergas de Esplandián* de Rodríguez de Montalvo, la crítica ha destacado⁵ dos líneas de desarrollo diametralmente opuestas. La primera, de carácter moralizante y serio, comprende el sexto y el octavo volúmenes del ciclo, *Florisando* de Páez de Ribera (1510) y *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (1526); a la segunda, que aspira primordialmente al entretenimiento y rebosa imaginación, pertenecen los otros seis títulos que comprende la saga amadisiana: *Lisuarte de Grecia* (1514), *Amadís de Grecia* (1530), *Florisel de Niquea*, en dos libros (1532), la *Parte Tercera de [...] Florisel de Niquea* (~1535), *Silves de la Selva* (1546), y la *Cuarta Parte de Florisel de Niquea*, conocido también bajo el nombre de *Rogel de Grecia*, que a su vez comprende dos libros (1551) - con la excepción del *Silves*, de Pedro de Luján, todos ellos obra de Feliciano de Silva.

Es esta segunda línea la que se vio premiada con el favor de un público que durante todo el siglo XVI siguió disfrutándolos. Atestigua la popularidad de tales obras la historia empírica de su difusión: aunque del ciclo amadisiano fuera *Amadís de Gaula* el texto que más veces fue publicado durante el siglo XVI, el conjunto de las continuaciones de Feliciano consiguió acumular un mayor número de ediciones⁶.

Ello no es tan sorprendente: frente al moralizante *Florisando* de Páez de Ribera y al segundo y ascético *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (título que doce años después de la homónima continuación de Feliciano interrumpía y estropeaba con la inoportuna muerte del patriarca dinástico el proyecto cíclico y que el propio Silva hubiera preferido que "fenesciera en las manos de su auctor y fuera abortivo"⁷), los seis volúmenes de Feliciano de Silva que continúan linaje y éxitos amadisianos derrochan fantasía desbordante y entretenimiento que hicieron las delicias de sus lectores: además de los usuales duelos y combates, luchas contra monstruos y gigantes,

⁵ Sobre las continuaciones del *Amadís de Gaula*: Carlos Sainz de la Maza, "Sinrazón de Montalvo/Razon de Feliciano de Silva (*Amadís de Grecia*, cap. CXXVIII)", *Dicenda* 10 (1991-92), pp. 277-291; Emilio J. Sales Dasí, "Las *Sergas de Esplandián* y las continuaciones del *Amadís* (*Florisandos* y *Rogeles*)", *Voz y Letra* 7/1 (1996), pp. 131-156; Anna Bog-nolo, "*Amadís encantado*: Scrittori e modelli in tensione alla nascita del genere dei *libros de caballerias*", in: *Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del Convegno di Roma (15-16 marzo 1995)*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 41-52; Emilio J. Sales Dasí, "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 (2002), pp. 117-152; Javier Martín Lalanda, "El ciclo de *Florisel de Niquea* [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva", *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 153-176.

⁶ Facilitan abundantes informaciones bibliográficas Daniel Eisenberg y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

⁷ Así en el prólogo "El corretor al lector" de *Amadís de Grecia* que citamos según la segunda edición (Burgos, Juan de Junta, 1535 [Biblioteca Nacional de Madrid: u-8571]).

magia y encantamientos, asombrosos edificios y difíciles pruebas, ofrecen aproximaciones emocionales y eróticas entre los sexos, penitencias amorosas, disfraces y cambios de identidad hasta el doble *cross-dressing*, todo tipo de enredos y peripecias, viajes, naufragios y toques humorístico-paródicos - las ficciones caballerescas de Feliciano de Silva eran efectivamente, como afirma Marie Cort Daniels que las compara con las telenovelas de nuestra actualidad, "addictive and fun to read"⁸.

Feliciano practica la ampliación y complicación de la trama caballeresca hasta extremos abracadabrantés, pero también el enriquecimiento de la misma trama con elementos bien distintos, como, por ejemplo, los numerosos episodios pastoriles que ofrecen un contraste al ambiente bélico-heroico que respira el grueso de los textos. Sainz de la Maza⁹ habla acertadamente de una "imitación diferencial" del modelo amadisiano, un desarrollo que se aparta del modelo primitivo para introducir materiales heterogéneos que aportan variedad a las aventuras caballerescas, a veces algo cansadas.

El potencial innovador de nuestro autor queda patente sobre todo a partir de la segunda de sus continuaciones amadisianas, el *Amadís de Grecia* (*Nono libro de Amadís de Gaula, que es la coronica del muy valiente y esforçado principe y Cavallero de la Ardiente Espada Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia, emperador de Costantinopla y de Trapisonda y rey de Rodas, que trata de los sus grandes hechos en armas y extraños amores* es el título completo tal y como aparece en la *princeps*) cuya primera edición data de 1530. A partir de aquí se manifiesta con toda nitidez la tendencia de ramificar la trama narrativa en un sinfín de aventuras paralelas; a partir de aquí encontramos las primeras licencias atrevidas que no escasearán en futuras entregas; y aquí tiene lugar también la ya referida introducción del elemento bucólico, al convertirse el doncel Florisel de Niquea en pastor para conseguir los favores de la hermosa Silvia¹⁰.

En estos enredos pastoriles y en los que ofrecen las siguientes entregas de Feliciano de Silva han detectado los eruditos uno de los puntos de arranque de los libros de pastores que poblarán en la segunda mitad del siglo XVI el panorama literario español.

Pero aún antes de que la ficción pastoril pudiera brotar de los libros de caballerías (otra cuestión difícil de deslindar es decidir si fue efectivamente esta modalidad narrativa la que sacó de la pila el

⁸ Marie Cort Daniels, *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, New York, London, Garland, 1992, p. 284. Añade la autora: "Perhaps it is this addictive quality that makes literary theorists dislike the romances so much. «Serious» readers should not gobble up books like they eat potato chips".

⁹ Sainz de la Maza, art. cit., 1981, p. 284.

¹⁰ *Amadís de Grecia*, segunda parte, capítulos 131-134.

nuevo retoño)¹¹, existía en la Península Ibérica otro género narrativo, ya consolidado en su pujanza, que se ofrece a ser examinado respecto a su contacto con los libros de caballerías: la ficción sentimental¹² que compartía con aquéllos los favores del público lector en la primera mitad del XVI¹³.

Varios son los elementos que tienen en común la ficción sentimental y la caballeresca (tanto la artúrica como la post-artúrica y la narrativa caballeresca breve), y varios los ingredientes que se pueden considerar resultados de un trasvase genérico en una u otra dirección¹⁴. Nos concentraremos a continuación en el autor que ya hemos introducido; e intentaremos examinar dónde y cómo entran en contacto y se mezclan los dos géneros narrativos en las obras producidas en el denostado *taller*. Para ello, hay que esquivar de antemano un escollo terminológico: la posible confusión entre lo que la crítica ha venido llamando *motivo* o *elemento sentimental* de los libros de caballerías y lo que serían, desde un enfoque que se interesa por la descripción y delimitación genéricas, los rasgos del género sentimental detectables en un texto que pertenece a otra tradición. Son dos cosas distintas los reveses, peripecias y éxitos emocionales de los caballeros, vividos en el servicio a sus damas, complemento obligado de las proezas heroicas y guerreras, por una parte, y las huellas de un contacto entre ficción sentimental y libros de caballerías, por otra. Emplearemos en lo que sigue el adjetivo *sentimental* en una acepción restringida, con el significado 'perteneciente a/típico de la ficción sentimental'.

*

¹¹ La cuestión será enfocada con algún pormenor a lo largo del estudio que estamos elaborando en el marco del proyecto de investigación mencionado en nota 1.

¹² De las últimas aportaciones al estudio del género hay que citar: Patricia Grieve, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*. Newark, Juan de la Cuesta, 1987; Marina Scordilis Brownlee, *The Severed Word: Ovid's «Heroides» and the Novela sentimental*. Princeton, Princeton University Press, 1990; Joseph J. Gwara, E. Michael Gerli (eds.), *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550). Redefining a Genre*. London, Tamesis, 1997; las contribuciones reunidas en *La Corónica*, 29/1 (otoño 2000) y en *Ínsula*, n° 651 (marzo 2001); Antonio Cortijo Ocaña, *La ficción sentimental de los siglos XV y XVI*. London, Tamesis, 2001.

¹³ Cf. Keith Whinnom. "The problem of the 'best-seller' in Spanish Golden-Age Literature", *Bulletin of Hispanic Studies*, 57 (1980), pp. 189-198; Tobias Brandenberger, "¿Decadencia y muerte de géneros? Reflexiones críticas", in: Alvar, Carlos; Schmid, Beatrice (eds.): *Actas del II Encuentro Internacional de Filólogos Noveles (Granada/Córdoba, 6 y 8 de mayo de 2001)*, Granada, Córdoba, Basel, Universidad de Granada, Universidad de Córdoba, Universität Basel, 2002, pp. 7-17.

¹⁴ De ellos se ocupan Harvey L. Sharrer, "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media", *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 147-157 y Vicenta Blay Manzanera, "La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI", in: Beltrán, Rafael (ed.): *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, València, Universitat de València, 1998, pp. 259-287.

Colocado cual bisagra entre las dos partes de *Amadis de Grecia*¹⁵, se encuentra un fragmento curioso que no puede adjudicarse a la primera o a la segunda mitad. No comparte ni tema ni escenario con ninguna de las dos, sino arrastra a los lectores bruscamente fuera del universo diegético caballeresco. El fragmento¹⁶ se compone de dos piezas, tipográficamente separadas pero enlazadas en lo argumental, que llevan los subtítulos "Lamentacion" y "Sueño".

En la "Lamentación", una voz que al principio no se identifica claramente describe en primera persona el estado anímico de un hombre con inconfundibles síntomas de sufrimiento amoroso: agotado, pero no harto de su pasión, no encuentra la paz; le sustenta el recuerdo de la dulce visión de su señora.

El "Sueño" relata un largo viaje del mismo «yo». Después de caminar por denso bosque, tropieza en un valle profundo con un caballero fuertemente armado que resulta ser el Sufrimiento. Éste se ofrece para acompañarle y le revela que el valle no tiene salida: es el Valle de la Pena. Más tarde, se les cruza una doncella de aspecto desmejorado que abraza y casi ahoga al viajero: Congoja. Sólo cuando acuden Pensamiento y Fe, en forma de caballero y doncella hermosa, el «yo» recapacita: recuerda a su señora, siente gloria en sus penas y se resiste a morir.

Llamados por Congoja, aparecen otras figuras guerreras con sus respectivas huestes que se apresuran a combatir al narrador: Dolor, Tormento y Pena. Pero golpes y alquitrán sólo avivan la gloria del infeliz amante que no quita los ojos del escudo de su Pensamiento, y consigue, tras una intervención del caballero Conocimiento, gozar finalmente de su pasión. Siguiendo su camino, y acompañado de Desesperación, doncella fea y triste, cruza el río Olvido y llega al castillo del Dios de Amor a quien halla sentado en su trono en la sala principal.

Juan Rodríguez del Padrón, presente en la sala, le lleva hasta las gradas del estrado. Allí, un secretario lee las doce leyes de amor que el «yo» jura haber guardado, tras lo cual el Dios de Amor lo reconoce como su hijo. En este momento glorioso, un grupo de damas encabezadas por Lucrecia y Penélope le corona y le lleva a una habitación en cuyas paredes tapizadas se pintan sus pasiones y trabajos. En una rica cama dorada descansa su señora, ante la cual se arrodilla suplicando que le conceda besar su mano y poder disfrutar siempre de su visión. Ella accede opinando que el logrado relato de los amores de Lisuarte, Perión y Amadís de Grecia se debe a lo que el narrador ha experimentado por ella. Consciente de

¹⁵ Para un resumen puede consultarse: Carmen Laspuertas Sarvisé, «*Amadis de Grecia*» de Feliciano de Silva (Cuenca, Cristóbal Francés, 1530): *Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000 (= *Guías de lectura caballeresca*, 26).

¹⁶ En lo que sigue, *Lamentación* y *Sueño*.

la congoja de éste por no conocer aún la segunda parte de esta historia, le comunica que la hallará en una cueva llamada Palacios de Hércules donde fue escondida, para conservar la memoria de aquellos caballeros. Pide al narrador que la componga como la primera. Él se despierta, apenado por su soledad, pero reconfortado con la noticia del manuscrito escondido. Encuentra la segunda parte y la saca en limpio.

Para esclarecer ahora qué tiene de *sentimental* este interludio y hasta qué punto puede considerarse un injerto alogénico dentro del libro de caballerías que es el *Amadís de Grecia*, tal vez quepa recordar brevemente los rasgos característicos de esta modalidad narrativa, tan de moda a principios del siglo XVI.

No han faltado tentativas de describir o delimitar¹⁷ este género, cuyo encanto y dificultad residen, entre otras cosas, en un cierto entusiasmo experimental que combina diferentes componentes potencialmente válidos para una definición: pocos fijos pero muchos posibles.

Si echamos mano de lo que en otro lugar propusimos como máxima abstracción de la esencia genérica, o tipo mínimo (esto es, repertorio básico de rasgos caracterizadores, entendidos como dominante genérica flexible)¹⁸, tal propuesta quizá pueda ser útil para esclarecer si *Lamentación y Sueño* puede ser etiquetado con alguna justificación como ficción sentimental.

Habíamos descrito la dominante genérica flexible de la *ficción sentimental* como sigue: "[...] los textos presentan una tragedia de amor (que, como muy bien ha explicitado Antonio Cortijo, es una *tragedia de amore* en sociedad), en la que chocan realidad e idealidad, historia por tanto que presenta los efectos negativos de la vivencia amorosa. A nivel de las estrategias diegéticas, la ficción sentimental hace uso de diferentes tipos de discurso, y presenta

¹⁷ No es éste el lugar de enumerar la ingente literatura crítica al respecto. Desde que Keith Whinnom resumió la dificultad de la tarea diciendo que "on the one hand a brief listing of essential characteristics [...] will fail to exclude works which are not sentimental romances, while on the other hand, if the list of basic common characteristics is any longer, there will always be one exception to falsify the generalization" (Keith Whinnom, *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550: A Critical Bibliography*, London, Grant & Cutler, 1983 [= Research Bibliographies & Checklists, 41], allí, p. 5), se ha avanzado algo aunque sigue habiendo críticos que dudan de que sea realmente posible llegar a una definición viable. Entre los que sí lo han intentado y llegado a propuestas valederas, hay que citar a Regula Rohland de Langbehn, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, London, Queen Mary and Westfield College, 1999; a Antonio Cortijo, "La ficción sentimental: ¿un género imposible?", *La Corónica*, 29/1 (otoño 2000), pp. 5-13, y a Alan Deyermond, "El estudio de la ficción sentimental: balance de los últimos años y vislumbre de los que vienen", *Insula* 651 (marzo 2001), pp. 3-9.

¹⁸ Cf. Tobias Brandenberger, "La genericidad de la ficción sentimental", in: Parrilla, Carmen (ed.): *Actas do IX Congreso da Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18 a 22 de setembro de 2001)*, A Coruña, Universidade da Coruña, en prensa. Entendemos por *flexible* un conjunto de rasgos genéricos característicos, posibles y frecuentes, pero no estrictamente obligatorios o imprescindibles para la totalidad de los textos, rasgos cuya combinación calificada (la existencia de un número representativo de formantes) valga para que un lector identifique una obra como perteneciente a determinado género.

diversos recursos formales y artificios narrativos que dan testimonio de otro rasgo característico en el que con muchísima razón se ha venido insistiendo: la flexibilidad de la ficción sentimental, su apertura a todo tipo de experimentos, la ausencia de un solo modelo fijo, el continuo criticismo del género desde los textos mismos y su tendencia a tantear las propias fronteras genéricas"¹⁹.

Destacan entre las técnicas usadas el punto de vista autobiográfico y/o la primera persona narrativa, combinados con un detallado análisis psicológico, el recurso a la forma epistolar, la inserción de composiciones líricas y pasajes debatísticos, el *prosimetrum*, la alegoría, así como la metaficción y la intertextualidad. En lo ideológico, son los códigos del amor cortés los que proporcionan las bases para la configuración de las historias amorosas, concibiéndose el amor como sufrimiento y servicio casi religioso; en lo que a sus influencias se refiere, confluyen en la ficción sentimental las de las *Heroidas* de Ovidio, de la *Fiammetta* boccacciana, de la poesía cancioneril y de la tradición artúrica.

Veamos a continuación cuáles son los elementos *sentimentales* que obran en la doble pieza introducida en el *Amadís de Grecia*.

En la "Lamentación", tenemos que referir en primer lugar el estilo que demuestra una clara ruptura entre el final de las aventuras caballerescas relatadas en la "Primera parte" de *Amadís de Grecia* y el segmento que nos interesa.

Las escasas dos columnas que abarca la queja ostentan un rebuscamiento sintáctico y una exuberancia verbal que la vuelven poco menos que incomprensible. Hasta la parte final apenas se frena o desenmaraña el confuso torrente de palabras - al pasaje le vienen de perlas las palabras de Antonio de Torquemada:

"Porque ay muchos [libros] que tienen una retórica vana que parece que dizen mucho gastando mucho papel y tinta, y después, viniendo a quererlo entender, no dizen nada, antes es todo una confusión de palabras, y muchas vezes tan inpropias que no hazen al propósito ni avía para qué ponerlas. En esto pecó en grande extremo el autor de aquellos libros que se llaman *Amadís de Grecia* y *Don Florisel de Niquea* y otros, porque, después de leída una coluna y una plana, no podréis resumir cosa ninguna de las que ha dicho, y en cada ringlón hallaréis unos vocablos de privilegio y matiz y ensalçado y otros semejantes, que ni los que lo leen lo entienden, ni el que los escribió pudo entenderlos"²⁰.

¹⁹ *ibidem*.

²⁰ Antonio de Torquemada, *Manual de escribientes*, in: Antonio de Torquemada, *Obras completas*, I, ed. Lina Rodríguez Cacho, Madrid, Biblioteca Castro, Turner, 1994, p. 21. Debo la cita a Jesús Duce que comenta este pasaje en sus "Apuntes de realismo y originalidad en *Don Olivante de Laura*", in: *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lepanto. 1/8 de octubre de 2000*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, vol.I, 517-530. Prescindo de citar la archiconocida crítica del *Don Quijote*, I/1.

En este fragmento, el discurso (y, con él, la voz que lo articula) se extravía entre una sintaxis enrevesada y una semántica conceptuosa. ¿Quizá podamos leer la dolorida exclamación como suspiro de un amante que en su pena amorosa pierde la corrección sintáctica, y, en general, la capacidad de expresarse sensatamente? Sea como fuere: una mirada hacia otros pasajes comparables en las obras cumbre de la ficción sentimental evidencia nítidas coincidencias en los ámbitos sintáctico y léxico-semántico: preferencia por hipérbolos introducidas por oraciones negativas, acumulación de construcciones paratácticas, conceptos y lexemas recurrentes (tales como *gloria/glorioso, pasión, fuego, sufrir/padecer*, etc.).

Ni que decir tiene que tanto la tradición del *somnium* como el uso de la alegoría son muy frecuentes en la literatura medieval y en el ámbito de la ficción narrativa de los siglos XV y XVI; en este viaje, peregrinación del «yo» por un paisaje que enseguida se revela alegórico, el paso al otro universo, eco dantesco, la trayectoria del «yo» por ese mundo paralelo y el contacto con las diferentes figuras alegóricas, relacionadas con el universo emocional del narrador, evocan en especial las narraciones sentimentales y sus autores. Encontramos protagonistas que relatan sus vivencias alegóricas en textos como el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, la *Sátira de infelice y felice vida* de Don Pedro de Portugal, la anónima *Triste deleytación*, el *Triunfo de amor* de Juan de Flores o la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro; y dos pequeños relatos sentimentales en catalán coinciden con Feliciano en presentar a sus narradores amantes ante el trono del dios Amor, el *Despropriament d'amor* de Romeu Llull y el *Somni recitant lo procés d'una qüestió enamorada* de Francesc Alegre.

Dentro del "Sueño" desempeña un papel central el catálogo que expone la doctrina amorosa obligada para cualquier leal amador. Esta sección remite a un texto paralelo de uno de los autores fundadores de la tradición sentimental que aparece como personaje de referencia dentro de la alegoría: los *Diez Mandamientos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón²¹, composición en la que el poeta se encuentra también en un sueño alegórico con el dios Amor que le revela las diez leyes.

El que se combinen aquí el recurso a una figura insoslayable en la trayectoria del género sentimental y la relación pormenorizada de leyes de amor es de particular interés para la cuestión que nos ocupa, la posibilidad de adjudicar *Lamentación y Sueño* al género sentimental.

En lo que atañe a Rodríguez del Padrón, es notable que este autor, que en otras ficciones sentimentales se invoca sólo como referencia (así en la *Sátira de infelice y felice vida* y en la *Triste*

²¹ El texto se halla en las *Obras completas* de Rodríguez del Padrón, edición de César Hernández Alonso (Madrid, Editora Nacional, 1982) en las pp. 320-328.

Deleytación), reciba aquí como personaje un peso superior. Es él quien lleva de su mano al «yo» narrador hacia el trono de Amor y quien, como figura modélica de otro leal amador, sustituye en su papel de guía a Congoja, de connotaciones más funestas. Por otro lado, el dodecálogo acrisola, pese a coincidir sólo parcialmente con el decálogo propuesto por Rodríguez del Padrón, aquellas reglas que orientan el comportamiento de los héroes de la ficción sentimental y que suelen resumirse bajo la etiqueta de *amor cortés*. Al mismo tiempo, las preceptivas son elevadas al rango de mandamientos divinos por la puesta en escena: con ello se afirma el ideologema (a veces sólo aludido, pero claramente patente en el imaginario sacroprofano del servicio a la dama venerada) de que el amor, en el fondo, es una religión.

Mención aparte merece la circunstancia de que el potencial subversivo de esta ideología no pasó inadvertido a las instancias del poder real. Ya en plena Contrarreforma, los censores se fijaron en este pasaje cuando se preparaba la última edición que del *Amadis de Grecia* se hizo en el siglo XVI²². No sólo se expurgaron los doce mandamientos, fácilmente inteligibles como parodia sacrilega de aquellos otros que se ofrecen en *Éxodo 20* y *Deuteronomio 5*, sino todo el encuentro entre el amante y el dios de Amor.

El dodecálogo amoroso y el recurso a un autor real como figura de la alegoría apuntan inequívocamente hacia la tradición genérica sentimental que en aquel entonces resultaría familiar a los lectores: habrá que considerar a Juan Rodríguez del Padrón como una figura intertextual que funciona como indicio de una conciencia genérica.

Para caracterizar el final de la fábula narrada en las ficciones sentimentales se había empleado durante largo tiempo el adjetivo *trágico* que parece certero para títulos destacados como *Cárcel de amor* o *Grisel y Mirabella*. Si preferimos caracterizarlo como *infeliz* o *negativo*, ello se debe al hecho de que no todos los desenlaces sean tan melodramáticos o sangrientos como los de los textos que acabamos de citar: el rasgo esencial que describe el resultado de la historia amorosa narrada en el amante, es la frustración de su empeño, causada por un servicio amoroso poco eficaz, por el rechazo, por un desengaño o impedimento externo, y manifestada en escenarios diversos que pueden abarcar desde la retirada a la soledad, un estado de postración emocional, la rebeldía ante el fracaso, hasta los consabidos extremos mortales.

²² Se trata de la de Lisboa, Simón López, 1596 (Biblioteca Nacional de Madrid: R-2525). *Lamentación y Sueño* abarca los ff. 93r-95v. En los preliminares, explica el "padre revedor a Mesa Geral da Sancta Inquisição", Frey António Tarrique: "Revi este Liuro intitulado a primeira parte de Amadis de Grecia, risqueyhe algúas cousas, no demais não tem cousa algúa contra a Fé, ou bós costumes." *Amadis de Grecia* no fue el único texto de la pluma de Feliciano que los censores consideraron demasiado liviano. Emilio Sales Dasí (2002: 137) señala el caso de una edición, también lisboeta, del *Lisuarte de Grecia* (Alfonso López, 1587) que aligera una escena erótica.

En el caso que nos interesa, Feliciano forja cierta tensión entre el lamento, de signo indudablemente negativo, y el sueño que parece conducir hacia una experiencia grata, que, en otra vuelta de tuerca, acaba por desvelarse como lo que pretendía ser: visión en sueños que produce frustración en el narrador. Éste se ve al final solo, sumido en ansias desatendidas, tal y como le sucede al protagonista amante en varias ficciones sentimentales, desde el «yo» de la *Sátira [...]* hasta Avalor en *Menina e moça*.

En nuestro texto, tanto la *historia* como el *discurso* dejan reconocer, a ojos vistas, las deudas del autor con los procedimientos habituales de la ficción sentimental.

Toca ahora preguntarnos por el estatuto de este fragmento nítidamente diferenciado, por su subordinación o independencia del macrotexto en el que se inserta, y por la naturaleza del nexo mediante el cual se incorpora en éste.

La "Primera Parte" de *Amadís de Grecia* narra en su último capítulo la liberación de la ciudad de Maquenza, interrumpiéndose el relato mediante la siguiente explicación:

Y en este fenescimiento d'estos grandes hechos el gran sabio Alquife dio fin a la primera parte d'esta grande historia; y la segunda parte que el escrivió fue apartada d'esta, y por tanto yo estuve algunos dias con mucho desseo de saber d'ella a cuya causa esta gran historia a estado tanto tiempo encubierta, la qual quiso Dios depararme para que con el trabajo de hasta aqui la pudiesse traduzir y enmendar de la suerte que agora oiréis que hallé y me fue mandado llevarla adelante hasta allí adonde por ella parecerá. (xcvij rb)

En la página siguiente, un encabezamiento introduce el fragmento que nos interesa:

Fin de la primera parte del noveno libro de la historia del invencible cavallero Amadís de Gaula [...]. Y antes que la segunda parte desta historia se ponga dize el autor e intérprete la manera como se halló diciendo assi. (xcvij v)

Al final del "Sueño", el discurso recorre el camino contrario, llevando de la visión soñada a la fabulosa *realidad* del supuesto «traductor» y de allí otra vez al universo de los *invencibles caballeros*:

Y acabando de dezir esto mi señora yo desperté e quedé en tanta pena de su ausencia que muriera sino me dexara por consuelo de su soledad averme dado noticia de lo que yo tanto hallar desseava: e no perezoso en saber el fin de mi desseo fui allí donde me mandó que la buscasse y la hallaria: e hallela tal por la gran antigüedad que con el desseo pude acabar de sacar la obra que el gran trabajo me vedava esforçandome para que tal comienço no quedasse sin la segunda parte de tan enxa-

lçado fin. La qual sacada e traduzida de latin empieça en esta manera:
(c rb)

Queda patente que ni al inicio ni al final de *Lamentación y Sueño* tiene lugar una conexión argumental que acople las dos partes de *Amadís de Grecia* con el inserto. Tampoco las esferas ideológicas coinciden mínimamente: por una parte, eventos guerreros desde Alemania a Constantinopla, por otra, los recovecos emocionales de un «yo» ligeramente alienado. La queja articulada en la "Lamentación" y la acción del "Sueño" no se supeditan a un hilo de la trama principal, sino que se enlazan con un marco en el que existe una instancia narrativa que durante la narración de las peripecias caballerescas apenas se hace notar y que pretende actuar sólo a nivel extradiegético. Esta instancia se constituye en «yo» narrador en el episodio insertado.

Ahora bien: tal primera persona narrativa, instaurada como sujeto actante y sufriente, es de sumo interés para nuestro tema puesto que corresponde a una tradición recurrente en la ficción sentimental: la técnica de una escritura (pseudo)autobiográfica. ¿Quién es esta primera persona que al principio se lamenta y después sueña? La pregunta nos lleva directamente al problema de las instancias narrativas y del estatuto del autor.

La introducción al universo diegético del *Amadís de Grecia* se ampara en dos tópicos muy usados en las ficciones caballerescas: el del manuscrito hallado y el de la falsa traducción. Dos piezas preliminares presentan el libro como traducción de un texto mucho más antiguo, una crónica de historias auténticas aunque alejadas en el tiempo, transmitida casi milagrosamente²³, redactada en un momento inmediatamente posterior al tiempo narrado por una figura muy especial del universo narrativo, el gran sabio Alquife, mago que numerosas veces interviene en las diversas continuaciones del *Amadís de Gaula*. Es, por lo tanto, un personaje de la fábula que se eleva a rango de «yo» testigo, particularmente calificado para tal tarea por ser omnisciente, lo que garantiza la credibilidad de los asombrosos hechos narrados. En lo que a la responsabilidad material de la supuesta traducción se refiere, se pretende, como también es tradicional en los libros de caballerías²⁴, que sólo esta parte de la transmisión se debe a quien fue en verdad autor del libro, Feliciano de Silva.

²³ Para el topos del manuscrito hallado (que aparece, por ejemplo, también en la novela sentimental portuguesa *Naceo e Amperidônia*), cf. Victoria Cirlot, "La ficción del original en los libros de caballerías", in: *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 367-373.

²⁴ Cf. María Carmen Marín Pina, "El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles", in: *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 1989)*, Salamanca, Universidad, 1994; vol. I, pp. 541-548.

El «yo» narrador que aparece después del último capítulo de la Primera Parte, no es el pretendido «autor» de la crónica, Alquife. Tanto el enlace entre la "Primera parte" y *Lamentación y Sueño* como el hecho de que la dama del "Sueño" alabe el tiento que ha tenido su servidor al sacar "tan bien al natural los amores de aquellos preciados cavalleros Lisuarte e Perion e Amadis de Grecia" (fol. c ra-rb), y, definitivamente, la relación del hallazgo, al final del "Sueño", del manuscrito con la "Segunda Parte", identifican el «yo» de *Lamentación y Sueño* con el «traductor» Feliciano (quien, por cierto, se delata en el encabezamiento con la autorreferencia "autor e interprete"). El sueño alegórico y la "Lamentación" no se atribuyen, por lo tanto, a una figura del universo narrado, ni al ficticio «autor» del mismo, sino a una instancia situada entre el lejano cronista y el texto: la del supuesto «traductor»²⁵.

Lamentación y Sueño lleva, pues, desde la diégesis de los sucesos caballerescos a un marco que en cuanto tal no parecía existir antes, a no ser que consideremos los preliminares como partes de la narración. El grueso del texto se completa, de repente, con un nivel pretendidamente extradiegético que, sin embargo, no circunda un discurso interior sino que lo interrumpe.

Con ello se logra un efecto extraordinario. Si es completamente normal que la figura del traductor-editor aparezca al inicio del texto, existiendo incluso «traductores» que encuentran sus manuscritos en auténticas aventuras caballerescas (aderezadas a veces con visiones o sueños) y narran estos hallazgos, no lo es tanto el que de repente un «traductor» vuelva a cobrar estatuto de personaje de otra trama alternativa, interrumpiendo así la diégesis de la trama por él *trasladada*.

Es mucho lo que consigue Feliciano de Silva con este breve interludio entre la primera y la segunda parte del *Amadis de Grecia*.

En primer lugar, *Lamentación y Sueño* rompe el relato "oficial", guiado por Alquife, y salta del tiempo narrado al tiempo de la narración. Así se crea un curioso contraste entre dos universos no contiguos: la lejanía usual del mundo narrado y el presente de la escritura misma, pasado inmediato para el público.

En segundo lugar, el pretendido «traductor» se convierte por un momento en protagonista a la vez que «yo» narrador de otro relato, no menos ficticio, pero que también produce un guiño sobre el propio quehacer literario, supuestamente sólo de traslación, sin que la pieza se tenga que leer necesariamente como reflejo de la bio-

²⁵ En una continuación posterior del ciclo amadisiano, Feliciano opta por un procedimiento distinto: entreteje el sueño alegórico de la infanta Alastraxerea del *Libro primero de Florisel de Niquea* (*Crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes [...]*; Valladolid, Nicolas Tierri, 1532; allí ff. lxxix va - lxxxiiij ra) completamente en la diégesis.

grafia del autor²⁶. Podríamos argumentar que, si el topos de la falsa traducción normalmente ya disocia al autor del narrador²⁷, esta tendencia se refuerza por el injerto que aquí añade Feliciano, diferenciando otra vez al autor productor del relato sentimental y al narrador de la ficción caballerescas.

Por último, se logra un doble efecto de espejo. La ilusión de un relato que representa y actualiza un pasado lejano se quebranta; pero por otro lado, la credibilidad de los tópicos usuales se ve apoyada cuando el «traductor» se hace oír con una historia que se pretende autobiográfica, insertándola en el texto de otra obra, aparentemente también de su incumbencia (en cuanto «traductor»), fortaleciendo así la *autenticidad* de la ficción.

La situación no deja de ser curiosa: *Amadís de Grecia*, un texto largo que se incardina, sin lugar a dudas, en el género de los libros de caballerías, se enriquece con material de otro género que llega a constituir un fragmento coherente y diferenciado.

Aunque falte *in casu* el doble criterio de delimitación topológica y presentación (o transmisión) separada para que nuestra historia se transforme de este modo en un texto independiente²⁸, y pese a insertarse en un macrotexto alogénérico mayor y transmitirse con él, nada impide calificar *Lamentación y Sueño* como una ficción sentimental²⁹. Se trata de una (doble) unidad textual nítidamente

²⁶ Como proponen varios críticos. Cf., por ejemplo, el artículo de Marie Cort Daniels, "Feliciano de Silva: A Sixteenth-Century Reader-Writer of Romance", in: Surtz, Ronald E. y Weinerth, Nora (eds.): *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain*, Newark, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 77-88.

²⁷ Cf. Anna Bognolo, "art.cit.", p. 50 (nota 31).

²⁸ El segundo segmento (el "Sueño") sí vio una difusión autónoma, en versión reelaborada como romance que circuló desde 1544 bajo el título *Sueño de Feliciano de Silva* (ed. H. Thomas: *Dos romances anónimos del siglo XVI*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1917), y llegó a ser imitado también por Alonso Núñez de Reinoso en la *Historia de los amores de Clarea y Florisea y de los trabajos de Isea*.

²⁹ En el *Amadís de Grecia* existen dos pasajes más que atestiguan que su autor disfrutó con la lectura de un representante de la tradición sentimental, muy en concreto con un título de Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*. No los discutimos aquí con más pormenor porque ofrecen solamente motivos aislados que no llegan a cristalizar en una secuencia narrativa propia con rasgos formales distintos.

El capítulo 42 de la "Primera Parte" cuenta la venganza sangrienta de una mujer violada, Malfadea, que, una vez decapitado el malhechor gracias a la diligente intervención del Caballero de la Ardiente Espada, destroza y devora el cadáver "con tanta braveza que no se os podría dezir e con sus uñas y dientes como vna leona en vn punto la desfizo e no se hartava de comerle la carne" (f. lvij ra) - otra versión, más horripilante si cabe, de la muerte novelesca del poeta Pere Torrellas que ha violentado discursivamente a las mujeres en general y es dilacerado, en el texto de Flores, a manos de las damas de la corte.

A la misma novela de Juan de Flores remiten dos elementos de otra historia, no menos cruel, si bien con una estructura argumental algo distinta: el nombre de la protagonista, Mirabela, y el motivo del doble suicidio. Aquí (*Amadís de Grecia*, capítulos 117-119 de la "Segunda Parte", f. ccxiii rb - ccxviii va) es la princesa la primera que procura matarse, clavándose una espada en el pecho para contrariar el amor del jayán Mostruofofuron que ha asesinado a su padre. Pero el intento no produce el efecto deseado: Mirabela queda encantada al borde de la muerte en un estanque de sangre que procede de la herida y no deja de brotar. Cuando el jayán pretende sacrificar a varios familiares de Amadís, es atacado por éste; saca la espada del pecho de su amada, que enseguida cae muerta, mientras él se suicida.

diferenciada de su contexto, con características propias que corresponden a las que son típicas de otro género; una secuencia que a pesar de su poca extensión resulta completa y cerrada. El vínculo con un texto alogenérico no contradice en principio tal etiqueta. Tal se evidencia enseguida por otro díptico novelesco del mismo ámbito: *Proceso de cartas de amores* y *Quexa y Aviso [...] contra Amor* de Juan de Segura, dos piezas claramente diferentes, susceptibles de lecturas individualizadas (y, de hecho, objetos de dos tradiciones de difusión y recepción distintas), pero no obstante, engarzadas en varios niveles y partes integrantes de un conjunto textual que, mediante una lectura de las dos partes, recibe otro significado.

Lamentación y Sueño de Feliciano de Silva, pequeña novela sentimental incrustada en el amplio *Amadís de Grecia*, puede reivindicar con alguna justificación fueros propios.

**

Un largo fragmento de la *Parte Tercera de [...] Florisel de Niquea*³⁰, de redacción más o menos contemporánea a la de la *Segunda Celestina* y probablemente editada por primera vez en 1535³¹, es el segundo texto susceptible de ser analizado como experimento de fundir dos tradiciones genéricas en una sola historia.

El segmento que nos interesa y que su primer editor moderno tuvo a bien titular *Los amores de Filisel y Marfira* forma una secuencia narrativa cerrada. Ésta abarca seis capítulos y la primera mitad de un séptimo, hallándose distribuida en tres bloques que, al contrario de lo que acabamos de ver en el caso de la *Lamentación y*

³⁰ El título completo de la primera edición conservada (Sevilla, Juan Cromberger, 1546) reza *Parte tercera de la Corónica del muy excelente principe don Florisel de Niquea en la qual trata de las grandes hazañas de los excelentissimos principes don Rogel de Grecia y el segundo Agesilao, hijos de los excelentissimos principes don Florisel de Niquea y don Falanges de Astra*. Es ésta la que edita Javier Martín Lalanda, texto en el que nos basamos aquí. Existen dos ediciones más: Sevilla, Jácome Cromberger, 1551; y Évora, herederos de André de Burgos, sin fecha (~1580). Sobre la base de la eborense, fue realizada una edición parcial de nuestro fragmento por José Jiménez Ruiz ("Una nueva novela sentimental: pertinencia y pervivencia de la conciencia genérica en *Los amores de Filisel y Marfira* de Feliciano de Silva", *Glosa*, 7/8 (1996/1997), pp. 121-183). Para un resumen detallado del conjunto, véanse Javier Martín Lalanda, «*Florisel de Niquea*» (parte III) de Feliciano de Silva (Sevilla, Juan Cromberger, 1546) (*Guía de lectura*). Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999 (= *Guías de lectura caballeresca*, 45) y "El ciclo de *Florisel de Niquea* [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva", *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 153-176, allí pp. 161-166.

³¹ Aunque no se conserva ningún ejemplar de esta hipotética edición, realizada en Medina del Campo por Pedro Tovans, existen fundamentados indicios para creer en su existencia; cf. Martín Lalanda, "Introducción", pp. xxxvi-xxxvii.

Sueño, quedan perfectamente engarzados en el contexto diegético que los circunda³².

Rogel de Grecia, hijo de Florisel de Niquea, y su tío Filisel del Monte Espín llegan a Atenas, donde Filisel conoce a una dama casada, Marfiria, de la que se enamora en el acto y con la que consigue entrar en contacto. Ella disimula sus sentimientos, lo que provoca el sufrimiento de Filisel que se deshace en largos monólogos que expresan su mal de amor. Una primera carta a Marfiria, en la que explica su situación, pidiendo piedad y una cita para no morir de amor, no recibe respuesta. El acongojado amante busca la soledad, adelgaza, habla a solas y espera la muerte, mientras su sobrino Rogel se divierte.

Por fin, Marfiria se apiada de Filisel. A través de su criada le manifiesta su limpio y honesto amor y le promete una cita. Cuando ésta se produce, y tras alguna resistencia por parte de la dama quien exige que respete su honra, Filisel consigue besarla. En una segunda cita, el caballero ya pide más, considerando el galardón esperado una prueba del amor que ella siente. Varios encuentros se suceden sin que Marfiria acceda a los ruegos de Filisel hasta que éste no se conforma ya con la *dulce conversación* y pasa a mayores. Tras un primer enojo de Marfiria, el amante consigue su perdón y la promesa de futuras entrevistas que, sin embargo, tardan en producirse, lo que provoca su impaciencia y amargas quejas por carta. Finalmente, tiene lugar otro encuentro en el cual el caballero consigue ver todas las excelencias físicas de su amada, lo que le lleva a describirse en una carta exaltada como "enfermo de amor". Se suceden varias citas más: en una de ellas, Marfiria sugiere, aparentemente en broma, dejar la relación con Filisel quien contesta que su amor sólo acabará con la muerte.

Cuando Filisel cae enfermo algunos días después, sus cartas no reciben respuesta; y al verla finalmente en persona, nota que la atracción que Marfiria sentía por él ha dado paso a la indiferencia; ella da la relación por terminada. Filisel, pese a su desesperación y tras amenazar con suicidio, decide tener paciencia porque cree que su señora se cansará de aborrecerle.

Tras una larga e inútil espera (que corresponde a 34 capítulos dedicados a otros hilos argumentales), Filisel se va de Atenas. En el camino, se topa con dos doncellas a las que se queja de la crueldad que ha sufrido. Ante las muestras del gran amor que ha sentido el caballero, ellas opinan que Marfiria ha dado mal ejemplo de las mujeres y le piden que no condene a todas por una. Filisel tilda a las atenienses de "muy desamoradas", se sigue quejando y acaba pronunciando avisos para los casados. Después de acompañar a las doncellas hasta su castillo, prosigue su viaje hasta Constantinopla.

³² Se trata de los capítulos 97, 97bis, 98-100, 110 y de la primera mitad del 144. En la edición citada, corresponden a las pp. 303-315, 340-342 y 432-434.

En la trama propiamente dicha y en las bases ideológicas sobre la que se apoya encontramos numerosos paralelismos con los parámetros genéricos de la ficción sentimental.

Puede defenderse una designación menos sublime que *amor* para la relación que une a los protagonistas de esta pequeña historia³³; pero el argumento admite sin problemas la caracterización mínima de una trama sentimental como historia amorosa con final desgraciado que se caracteriza, además, por la introspección y concentración sobre las emociones de los personajes que predominan sobre la acción exterior.

Aunque *Los amores de Filisel y Marfiria* no acaba en sangre y muerte como algunos representantes estelares de la tradición sentimental (la *Estoria de dos amadores* insertada en *Siervo libre de amor*, *Cárcel de amor*, *Grisel y Mirabella*), su desenlace sí corresponde al final negativo del esquema argumental básico y es semejante al de algunos precedentes: la mujer rompe la relación o se niega definitivamente a que ésta se produzca; el hombre acaba decepcionado, triste y solo, como es el caso de los protagonistas de *Arnalte y Lucenda* o *Grimalte y Gradissa* que se retiran a la soledad, o de Binmarder en *Menina e moça* que desaparece sin dejar huella.

Varias más son las coincidencias con las características de la ficción sentimental en contenido e ideología: entre el tópico enamoramiento repentino (que también se encuentra en *Arnalte y Lucenda*, *Triste deleytación* o *Menina e moça*) y el triste final, el *cur-sus amoris* se desarrolla mediante toda una serie de efectos típicos en el protagonista masculino. Filisel acusa desde un principio toda la sintomatología del *amor hereos* que padecen los héroes sentimentales: insomnio, enflaquecimiento, estados depresivos, aislamiento voluntario, soliloquios desesperados que a menudo se convierten en una especie de diálogo *in absentia*: "assí consigo mesmo Filisel hablava como que hablasse con la linda Marfiria. No sabiendo ni pensando remedio para hazerle saber su mal, no se osando descubrir a ninguna persona, los días passava con trabajo y las noches sin descanso, no pudiendo dormir" (305a-b) y "algunos días passó con tanta pena y congoxa que muy flaco y desemejado andava, y todas las noches perdido el sueño con Marfiria hablava" (306a), "desseava la soledad para más estarse sin si y acompañado de Marfiria, con la cual, teniéndola presente en su entendimiento, hablava con ella, queixándose de su crueldad y desamor" (306a).

No sólo en estos (pseudo)diálogos, sino también en los contactos reales con el objeto de su amor encontramos otra vez la típica retórica sentimental, artificiosa e inflada: por una parte, en los ardientes parlamentos de Filisel, y, más que nada, en un molde lar-

³³ J. Martín Lalanda, ("Introducción", p. xx) la califica de "amorios frustrados".

gamente usado por la ficción sentimental, si bien compartido por los dos géneros, en las cartas.

Las misivas de Filisel se caracterizan por un estilo conceptuoso y alambicado y un uso recurrente de imágenes efectistas que hiperbolizan lo que con ello se expresa:

¡Ó, mi señora!, suplicote, en virtud de quien haze el daño, se temple para tener piedad de quien lo padesce, queriéndome dar lugar con tan gran merced que tú, ¡ó Marfíria!, puedas oír de mí lo que a tu causa passo, para que con la licencia tuya pueda gozar de tal gloria en la vida o de gozar con perderla en mi muerte, junto con el deshazer el agravio que a la pena en la ley de los amores hago con tanto dolor sin que acabe la vida, y la muerte quede en testimonio de tu crueldad e mis dolores en la falta de tu piedad [...]. (305b)

¡Ó, Marfíria!, cuán engañada conmigo bives, pues piensas que del desengaño que yo te pedí fuesse para desengañarme de lo que yo no recibo engaño, que es en el amor que yo verdaderamente te tengo; que d' éste bien desengañado estoy yo y tú lo debes estar [...] (310b)

La combinación de forma epistolar y carga emotiva acerca *Los amores de Filisel y Marfíria* aún más al género sentimental. Sabido es que las cartas se emplean con frecuencia desde los primeros representantes: el *Siervo libre de amor* es presentado como epístola, la *Triste deleytación* las usa; y otros textos tempranos se pueden considerar como "embriones" de ficciones sentimentales, tales como las cartas que Rodríguez del Padrón añade a su traducción de las *Heroidas* ovidianas, la anónima *Carta de Iseo y respuesta de Tristán*, transmitida en el mismo manuscrito que *Arnalte y Lucenda*, o *L'ànima de Oliver* de Francesc Moner. Las cartas abundan en las obras cumbre de Diego de San Pedro e impregnan asimismo la textura de las ficciones sentimentales tardías, cronológicamente cercanas al relato que aquí estudiamos: el pliego *Cartas y coplas para requerir nuevos amores*, a medio camino entre ficción y manual, la portuguesa *Naceo e Amperidônia, Tratado notable de amor* de Juan de Cardona y, sobre todo, el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura que construye toda la psicología de los personajes a través de misivas escritas, y debe ser considerado la primera novela puramente epistolar de la literatura europea.

Podría objetarse, llegados a este punto, que el procedimiento epistolar no es, ni mucho menos, ajeno a la tradición caballeresca, en cuyos representantes encontramos numerosos ejemplos de tales misivas insertadas en la narración. Sin embargo, aquí estamos ante un caso especial por varias razones.

Antes que nada, *Los amores de Filisel y Marfíria* presenta un conjunto de epístolas que son, todas y sin excepción, cartas de amor. Ello contrasta con el uso que se hace de la carta en los libros

de caballerías donde, al lado de misivas amorosas, se hallan asimismo cartas diplomáticas, mensajeras, de desafío, ajenas totalmente a los *billets doux* en cuanto a su tema, su estilo, su imaginaria.

En segundo lugar, y ciñéndonos ahora a las cartas amorosas³⁴, llama la atención un significativo desequilibrio en el intercambio de éstas. En el texto que nos interesa, la gran mayoría de las cartas proviene de Filisel; la aportación de Marfíria se limita a una sola réplica. Tal relación desigual es contraria a las usanzas de los libros de caballerías en los que predominan, por lo menos en una primera fase, las cartas femeninas, de despecho, de reconciliación o de solicitud³⁵; sí halla un correspondiente en las obras sentimentales, donde los personajes masculinos parecen más propensos al desahogo por escrito.

Por último, hay que destacar dos puntos interrelacionados y aún más decisivos para probar que la epistolaridad es un factor que aproxima *Filisel y Marfíria* a la tradición genérica sentimental: la concentración de cartas y su función textual. Respecto a esta última, María Carmen Marín Pina resalta que "mientras el andamiaje de la narrativa sentimental se asienta en buena medida en su intercambio epistolar [...], en la caballeresca el citado procedimiento nunca se convierte en marco ni en hilo conductor del relato en su totalidad [...]. Aunque el autor de libros de caballerías saque el máximo partido estilístico y estructural brindado por el recurso [...] como técnica narrativa el procedimiento no es igual en ambos géneros. Mientras en el sentimental, por su misma concepción, es un rasgo pertinente y caracterizador, en el caballeresco lo es totalmente adicional y gratuito"³⁶.

Si nos fijamos en la importancia estructural y cuantitativa que cobran las cartas en la narración de los amores entre Filisel y Marfíria, resulta obvio que no solamente son imprescindibles para transportar discursivamente el estado anímico y los sentimientos de Filisel; se hace patente asimismo que la frecuencia de la forma epistolar está estrechamente ligada a su función de introspección que justamente es característica de la ficción sentimental y que contrasta con el predominio de la acción en el universo narrativo caballeresco.

El grado que alcanza esta concentración se aprecia si tenemos en cuenta que son nada menos que seis cartas las que se mandan en los ocho folios que ocupa *Filisel y Marfíria* en la edición de 1546 - una densidad que a ojos vistas opone el fragmento que nos interesa

³⁴ Para la carta de amor en los libros de caballerías, cf. María Carmen Marín Pina, "Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares", in: Étienvre, Jean-Pierre; Romero, Leonardo (eds.): *La recepción del texto literario*, Madrid, Zaragoza, Casa de Velázquez, Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 11-24.

³⁵ Cf. Marín Pina, art. cit. 1988, p. 13.

³⁶ *ibidem*, p. 16.

a todo el resto del libro de Silva (donde aparecen ocho cartas más en 219 folios). En números se llega en *Filisel y Marfíria* a una frecuencia de una carta por cada folio y cuarto, cuando el resto de *Parte Tercera de [...] Florisel de Niquea* ostenta un valor 21 veces menor.

Para percatarse de la trascendencia de tales cifras basta echar un vistazo a otros libros de caballerías, más o menos cercanos cronológicamente al que aquí nos ocupa. Dos ejemplos pueden marcar puntos extremos. La *Crónica do Imperador Clarimundo* de João de Barros (1522)³⁷ se limita a tres cartas a lo largo de sus 176 folios, mientras que la *Tercera parte de Clarián de Landanis* de Jerónimo López (1524) ofrece una epístola cada doce folios y medio (quince cartas en 188 folios). Ni el mismo Feliciano de Silva, en el auge de su notoria versatilidad al dar a luz su última aportación al ciclo amadisiano, la *Cuarta Parte de Florisel de Niquea*, supera la cuota de una por diez, todavía ocho veces inferior a la de *Filisel y Marfíria*.

Importa, pues, destacar que este rasgo aleja *Filisel y Marfíria* de la tradición genérica caballeresca, en uno de cuyos representantes se halla insertado: si bien es cierto que otros textos caballerescos también ofrecen cartas amorosas, éstas nunca se concentran de tal forma, sino que suelen diluirse a lo largo de las peripecias emocionales de los protagonistas.

Parece fuera de duda que *Filisel y Marfíria* acusa varios elementos típicos de la ficción sentimental. Por otro lado, existen ciertos indicios de que la historia no está enfocada con toda la seriedad que suele ser característica de las tramas de la ficción sentimental.

En primer lugar, aquí se nos relatan unos amores que llevan, sin mayores problemas y bastante directamente, a los gozos carnales, narrados en pormenor y con una considerable dosis de regocijo. Ya en la primera entrevista, los besos pasan de las manos a la boca, y Marfíria a los brazos de Filisel; la *dulçura* de los encuentros tiene poco de platónica, y el ardiente caballero pronto ruega "licencia para acabar de gozar del fin de su desseo" (308b-309a). Por fin, "con la gloria de los favores y con la mucha conversación, a don Filisel se le encojó el temor y alargó el atrevimiento; de suerte que, teniendo a Marfíria entre sus braços, gozando de la dulzura de su hermosa boca assí fue de los encendidos fuegos de amor abrasado, que como fuera de sí, sin ser parte para dexarlo de fazer ni Marfíria de turbada para lo resistir, tomó d'ella entera prenda de la obliga-

³⁷ Los libros de caballerías portugueses se insertan perfectamente en el contexto de sus hermanos españoles y mantienen con ellos múltiples relaciones de interdependencia, llegando así a formar un conjunto ibérico como hemos mostrado en otro lugar (Tobias Brandenberger, "Zur Situierung des portugiesischen Romans im 16. Jahrhundert: 1. Die *livros de cavalarias*", in: Schönberger, Axel; Briesemeister, Dietrich [eds.], *Studien zur lusitanistischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, DEE, en prensa.)

ción de amor [...]” (309a). Donde no se alude explícitamente a la naturaleza de las actividades a las que se entrega la pareja, es significativa la recurrencia del verbo *hablar*, eufemismo (como el sustantivo *conversación*) de 'mantener relaciones sexuales' -tal y como se ve en el capítulo 42 de la misma *Parte Tercera de [...] Florisel de Niquea* donde una doncella que pretende *hablar* con Amadís de Grecia, en vez de buscar una oportunidad para dirigirle la palabra, opta por meterse de noche en su cama³⁸.

Toda la sublimación de la retórica sentimental no quita que *Filisel y Marfíria* brinde a su público escenas de un acentuado contenido erótico, relatadas con una sensualidad poco común en esta modalidad narrativa.

En segundo lugar, no faltan matices humorísticos, normalmente difíciles de detectar en los representantes canónicos del género sentimental. Justo en la última escena, al charlar Filisel con las doncellas que con él se encaminan hacia Constantinopla, se nota cierto tono desenfadado, pese a la actitud amarga del héroe fracasado en sus amores. Cuando Filisel afirma que tiene a las doncellas atenienses "en extremo por desamoradas, según lo tengo visto por experiencia", la reacción de sus interlocutoras es significativa: "Desto rieron las donzellas mucho, pasando graciosas palabras". El caballero, por su parte, se muestra ya otra vez galante: "Y don Filisel les dixo que, por cierto, tan hermosas donzellas como ellas no avía visto en Atenas, ni de tanta gracia" (433b).

Tenemos aquí, pues, una típica trama sentimental, pero enriquecida de sensualidad y humor, con lo que se revisa e ironiza la tendencia de sublimar el eros que predomina en la ficción sentimental. Tal observación nos lleva ahora un paso más lejos, visto que *Los amores de Filisel y Marfíria* no es un texto publicado independientemente, sino incluido en un conjunto mayor.

La situación es distinta a la que observábamos en *Lamentación y Sueño*. El engarce de una pequeña trama sentimental en un contexto argumental claramente caballeresco cuyas peripecias siguen mientras duren y se relaten los amores de Filisel, produce otro tipo de contraste: no un contrapunto limpiamente separado, sino dos modelos distintos de argumentos que se encuentran permanentemente en contacto. Además, los personajes de la intriga sentimental son aquí figuras de la diégesis y no del marco. Filisel de Monte

³⁸ La doncella busca "aparejo para le hablar" (122a), y cuando sus compañeras de habitación se han dormido, "ella passo se levanta y en camisa se va a la cama del emperador, el cual de quebrantado dormía. Y ella metida en el lecho con él, echándole los brazos al cuello su boca juntó con la suya." (122b). Marie Cort Daniels, (1992, ob. cit., p. 141) ofrece otros casos ilustrativos en textos caballerescos de Silva y en la *Segunda Celestina* donde, por ejemplo, Pandulfo propone a Quincia "Y dexemos esto y veamos cuándo me podrás hablar", a lo que ella contesta con una evasiva referencia a cierto estado *crítico* de la mujer "Por Dios, señor, de aquí a tres o cuatro días no es possible, que no estoy para ello" (Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 408s.).

Espín aparece también en otras secuencias narrativas; es, por lo tanto, un personaje que actúa tanto caballerescamente como dentro del contexto sentimental, mientras que el «yo» narrador protagonista de *Lamentación y Sueño* se presenta en el marco como traductor-editor ficticio para constituirse después como «yo» en un contexto ficcional exclusivamente sentimental y no caballeresco.

Averigüemos en qué relación están el contenido de *Los amores de Filisel y Marfira* y los valores que este fragmento transmite, por una parte, y aquellos de la *Parte Tercera de [...] Florisel de Niquea* como conjunto, por otra.

Justo antes del inicio de la historia amorosa, en el camino hacia Atenas, tiene lugar una conversación bastante instructiva entre Filisel y Rogel. El primero critica al segundo por su empeño en conseguir los favores de la doncella Agresta que viaja con ellos y acabará por sucumbir al asedio, pero recibe una respuesta tajante:

—No me habléis en esas sandezes— dixo don Rogel.

—¿A qué llamáis sandezes?— dixo don Filisel.

—Por mucha lealtad de amor dexar de gozar de hermosas dueñas y donzellas en cuanto ellas me quisieren; que éste me semeja mejor seso, procurando cómo mi señora no lo sepa. (301b)

El diálogo trasluce el punto final de una curiosa evolución que ha sufrido el concepto de *lealtad de amor* a lo largo de las aportaciones de Feliciano de Silva a la saga amadisiana³⁹. Conforme avanza el ciclo, viene a menos la validez del concepto de *lealtad*, o, lo que llega a ser lo mismo, aumentan las infidelidades de los héroes. En los libros escritos por Rodríguez de Montalvo, la fidelidad absoluta que, por supuesto, incluía la esfera de lo sexual era un principio central del servicio amoroso, seguido a rajatabla por Amadís de Gaula y su hijo Esplandián, y probado en el Arco de Leales Amadores. En las dos primeras continuaciones de Feliciano, *Lisuarte de Grecia y Amadís de Grecia*, se presentan dificultades para los caballeros protagonistas. Lisuarte se ve enzarzado en un triángulo amoroso con Onoloria y Gradafilea pero consigue mantenerse fiel a la primera hasta su muerte. Amadís de Grecia sufre la ambivalencia de sus sentimientos hacia Luscela y Niquea y tendrá, además, hijos ilegítimos de otras dos mujeres, si bien sólo por medio de sendos encantamientos, con lo que no sufre mengua su fidelidad. Ya en las dos primeras partes de *Florisel de Niquea*, el héroe epónimo comete adulterio a sabiendas; casado con Elena, mantiene una relación bigama con la reina de Guindaya y otra aventura con Arlanda. Por este camino de una paulatina relajación se llega a la *Parte Tercera* (y más tarde a la *Cuarta parte*) cuyo héroe Rogel de

³⁹ Para todo lo que sigue, facilita amenas lecturas Maric Cort Daniels (1992) en su capítulo VI "Sex and the Single Knight".

Grecia se dedica a la conquista amorosa como quien caza trofeos. Rogel, cuya "natural falta de lealtad que en él avía" (489b) resalta explícitamente el narrador, no ve ningún inconveniente en requerir de amores a cuantas mujeres se le crucen por el camino⁴⁰. Para conseguir sus objetivos, no duda en mentir desvergonzadamente si viene al caso, y cristalizará su credo hedonista en las siguientes frases: "si ellos [sc. sus antepasados] han ganado en dos o tres aventuras la gloria de averlas acabado por leales, yo he llevado la gloria de muchas venturas que he avido para gozar de muchas hermosas y graciosas donzellas, y no sólo la he gozado mas no pienso dexarla de gozar todas las vezes que la fortuna me depare dispusición para gozar de tal gloria" (466a)⁴¹.

El resultado: lo que antes se llamaba *fe* y *lealtad* es ahora *sandez de amor*, tal y como lo llegamos a oír también de boca de mujer. Ya en uno de los primeros episodios picantes de la *Parte Tercera* de [...] *Florisel de Niquea*, la doncella Galarça espeta lo que sigue al doncel Florarlán que se niega a acceder a sus deseos eróticos: "No me pago yo de tomar amistad [...] con hombres tan sandíos y de tan poco saber que no sepan amar en más de un lugar si fuere menester" (16a). Algo más tarde, Finistea se queja justamente a Amadís de Grecia (al que no reconoce) de "la sandez [...] que tienen todos los príncipes de su linaje [...] que tienen por honra [...] no amar más de en un lugar" (69a). El recato tradicional de damas y doncellas también se revisa. Aunque los personajes femeninos se comporten, en su mayoría, de acuerdo a esta principal virtud del bello sexo, no faltan ejemplos de actitudes más atrevidas, desde las reivindicaciones liberales que acabamos de citar hasta el *acoso sexual* (valga el anacronismo) que el varón *sufre* por la mujer, fantasía masculina muy acariciada en estos textos.

Queda patente que el autor cuestiona uno de los valores cortesés a los que se habían atenido héroes anteriores de la estirpe ama-

⁴⁰ Es instructiva, a título de ejemplo, la galería de las damas cuyos favores goza Rogel a lo largo de la *Parte Tercera*: Sardenia, señora de los Cuatro Castillos (primero en el capítulo 66, y luego, sin haberla reconocido, en el capítulo 165); las doncellas Agresta (cap. 96) y Oranda (cap. 115); una anónima dueña de un castillo, recién casada (cap. 116); Sarcira, asediada desde el capítulo 119 y literalmente llevada al jardín en el cap. 121; y, cual doble broche de oro final, la infanta persa Persea (cap. 165, por lo tanto, simultáneamente a su segunda aventura con Sardenia) y Salderna, reina de Galdapa (cap. 167), ésta antes perdidamente enamorada de Agesilao en su disfraz de muchacha sármata. De las dos últimas tendrá sendos retoños, Playartes de Fortemar y Argantes. Sólo en la *Cuarta Parte*, Rogel deberá afrontar las consecuencias de su conducta, cuando Leonida, enterada de las infidelidades, decida romper con él (*Cuarta Parte de Florisel de Niquea*, primer libro, capítulos 47 y 48).

⁴¹ Antes de que se cierre definitivamente la historia de los amores de Filisel y Marfíria, con la partida de aquél hacia Constantinopla, se vuelve a insistir en el espinoso tema de la *lealtad*, esta vez durante una charla entre don Rogel y don Brianges de Boecia cuando los dos se disponen a gozar de los favores de la duquesa Sarcira y la infanta Grianda, respectivamente. Cuando Brianges, ligeramente irónico, observa "Tampoco vós diréis [...] que os semjáis en nada a vuestros abuelos en lealtad", Rogel contesta "Nunca fui aficionado a esas sandezes." (369a; cap. 121)

disiana, confiriendo de esta forma un tratamiento paródico al tema del amor.

Ahora bien: como si Filisel se opusiera a los nuevos rumbos ideológicos de su autor, critica en el diálogo citado más arriba precisamente el comportamiento incontinente de Rogel. Se impone, pues, leer el relato amoroso que sigue al diálogo como contrapeso a los numerosos escarceos de Rogel. Si lo hacemos, se evidencia de hecho que el comportamiento de Filisel y el tratamiento literario que recibe su historia siguen de cerca los patrones de la ficción sentimental.

La relación que aquí se narra no es, ni mucho menos, un pasatiempo baladí como los que disfruta el mundano Rogel, sino que se relata con todos los ingredientes discursivos de la ficción sentimental (quejas, cartas, incluso una digresión didáctica). ¿Será entonces Filisel un antihéroe, contramodelo sentimental al no demasiado ejemplar representante caballeresco Rogel? Sería demasiado fácil: Feliciano hila más fino.

Pese a todas las diferencias entre el lloroso Filisel y el mujeriego Rogel, sus respectivos devaneos amorosos no se oponen por medio de un simple contraste ideológico en blanco y negro. Y es que la aventura ateniense de Filisel constituye otra infracción contra el precepto de la exclusividad amorosa en el servicio a la dama venerada - exactamente lo que criticaba Filisel en Rogel. Filisel ya está en buenas manos cuando conoce a Marfíria; sirve desde hace algún tiempo a la infanta Anaxara, a cuyos amores volverá una vez desengañado por Marfíria. No sigue, por tanto, los mandamientos cuya observancia había recomendado al compañero, aunque se pueda abogar en su favor que sea víctima casi inerme de un flechazo inesperado y no vaya conscientemente a la caza de doncellas apetecibles como Rogel. Marfíria llega a ser un tropezo ilustrativo de cómo también un "leal" amante no siempre es capaz de seguir fiel a sus principios.

¿Cómo valorar la historia de *Los amores de Filisel y Marfíria*?

Javier Martín Lalanda señala para las contribuciones de Silva al ciclo amadisiano la tendencia a una sustitución de motivos caballerescos por otros (primordialmente pastoriles y humorísticos) que puedan servir para "descargar la tensión acumulada a lo largo de la narración"⁴², y nota la intercalación de partes discursivas distintas; pero sitúa lo sentimental todavía en la parte intrínsecamente caballeresca.

Al contrario de Martín Lalanda (quien se refiere, por lo visto, a los episodios *sentimentales* característicos de las biografías caballerescas) creemos que el contenido sentimental con los típicos elementos de la tradición genérica homónima ya constituye un

⁴² Martín Lalanda, art. cit., p. 167.

fuerte contraste al mundo aventurero de los caballeros, si bien no necesariamente como descarga. El horizonte nuevo y distinto que se abre en *Filisel y Marfíria* consiste en que aquí se presenta una historia amorosa en otro estilo: aunque el caballero consigue, sus objetivos eróticos, poco después dará consigo en el suelo amargamente. La aventura no tiene final feliz, y Filisel debe despedirse de Atenas y de sus ambiciones de continuar los amoríos con Marfíria. El que se mande a tomar viento precisamente al representante de un concepto de amor más tradicional muestra cómo esta ideología se revisa y se reubica, complementándose primero con una satisfacción amorosa que tradicionalmente no tiene lugar en la ficción sentimental, y cerrándose luego con un final abrupto que arroja al protagonista a un estado depresivo.

Que el desliz acabe en desaire no sólo puede leerse como homenaje a los guiones de la ficción sentimental, sino asimismo como expresión de un programa de contraste con ésta, ligeramente irónico. Se llega de este modo a una doble relativización de los tópicos ideológicos de dos géneros que se juntan en la novelita analizada: la seriedad y el melodramatismo de la ficción sentimental se compensan con humor y sexo, el optimismo vital de los libros de caballerías recibe un matiz amargo.

Si para la valoración del estatuto de *Filisel y Marfíria* respecto al conjunto de la *Parte Tercera de [...] Florisel de Niquea* tenemos en cuenta finalmente no sólo el (des)equilibrio ideológico producido por la índole sentimental de esta historia insertada, sino también las técnicas formales mediante las cuales se establece el nexo entre episodio y obra mayor, se muestra (y la circunstancia es notable en comparación con lo observado en *Lamentación y Sueño*) un considerable entretrejimiento de las tramas sentimental y caballerescas. Éste se logra, en primer lugar, por el simple hecho de que el protagonista masculino de la parte sentimental no solamente aparezca en otros contextos argumentales, en situaciones claramente caballerescas, sino que converse, además, acerca de temas que se actualizan en su propia historia amorosa con otros personajes ajenos a ésta. En segundo lugar, la división de la diégesis del segmento heterodoxo en tres bloques produce una alternancia de distintas tramas (y esto significa aquí también, de diferentes ideologías), y por ende, un contraste, mientras que la voz narradora (un narrador exterior omnisciente) se mantiene.

Por otro lado, y pese a su imbricación en un contexto caballeresco, *Los amores de Filisel y Marfíria* resulta, en cuanto unidad narrativa, claramente diferenciada del grueso textual: tono, técnica y contenido, tres elementos decisivos para una cabal comprensión del segmento, denotan su idiosincrasia sentimental.

¿Podrá hablarse de *mezcla* o *hibridismo* de géneros en el caso de la combinación de elementos caballerescos y sentimentales en el *Amadís de Grecia* y en la *Parte Tercera de [...] Florisel de Niquea*, tal y como la hemos estado observando en las páginas precedentes?

La etiqueta no parece del todo adecuada si nos imaginamos, como escenario prototípico, una combinación permanente (a través de toda una obra, en su caso ideal) de diferentes ingredientes, en la cual la proporción de los componentes no difiera demasiado sino, al contrario, se aproxime. *Mezcla* significaría entonces el enriquecimiento continuo o repetido de una tradición genérica con características de otra; una nueva o al menos modificada combinación de rasgos pertinentes de distintos géneros, a través de la incorporación de elementos alogenéricos en la dominante.

En los dos textos presentados, Feliciano de Silva prueba un procedimiento que, aun no admitiendo con toda razón la designación de *mezcla de géneros*, señala este rumbo y lo tantea: la introducción de un segmento heterogénico, aquí una pequeña trama sentimental, en un conjunto mayor, en este caso caballeresco - ello siempre (y cabe insistir en el particular) de forma singular, en un lugar determinado, por un breve momento. El resultado: un libro de caballerías con inserto sentimental, o una novelita sentimental incrustada en un libro de caballerías.

Hemos visto dos ejemplos. En *Amadís de Grecia*, se trata de una añadidura puntual que se produce en la juntura de las dos partes mayores del texto y que lleva hacia fuera de la diégesis; en la *Parte Tercera de [...] Florisel de Niquea*, se entreteje como programa de contraste ideológico en un determinado sector de la trenza argumental constituida por los diferentes hilos caballerescos.

Combinar la ficción sentimental con otros géneros narrativos no parece cometido fácil para el siglo XVI. Algunos autores intentarían avanzar por el camino que el mirobrigense desbrozara; otros optarían por fórmulas diferentes. En vez de hablar de "fantasía superficial y desordenada", "mediano ingenio", "mucho aunque mala invención", tal vez convenga apreciar los experimentos interesantes y enriquecedores que vieron la luz en el *taller de novelas* inmerecidamente denostado de Feliciano de Silva.