

Materias de ficción sentimental en *Amadís de Grecia*: estilo literario de Feliciano de Silva¹

Sentimental romance subjects in *Amadís de Grecia*:
Feliciano de Silva's literary style

Juan Pablo Mauricio García Álvarez
(Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa)

RESUMEN

En este artículo se analiza la utilización de algunas de las estrategias literarias propias de la ficción sentimental que enriquecieron las novelas de caballerías escritas por Feliciano de Silva. Se propone que este autor se ayudó del género sentimental para complicar la trama de su corpus caballeresco, con lo cual se podría catalogar como un escritor que tiende a plantear un modelo híbrido literario. Ese hibridismo definiría su estilo literario como el de un autor de ficción sentimental.

PALABRAS CLAVE

Ficción sentimental, libre albedrío, Feliciano de Silva, novela de caballerías, hibridismo literario.

ABSTRACT

This article analyzes the use of some literary strategies typical of sentimental fiction that enriched the chivalric novels written by Feliciano de Silva. It proposes that this author used sentimental genre to complicate the plot of his chivalric corpus. In that sense, he could be classified as a writer who tends towards a hybrid literary model. This hybridism defines his literary style as the style of a sentimental fiction's author.

KEYWORDS

Sentimental romance, free will, Feliciano de Silva, chivalric novel, literary hybridism.

Recibido: 22/07/2021

Aceptado: 11/11/2021

1. Esta entrega es un primer acercamiento de una investigación mayor que tiene por objetivo ubicar a Feliciano de Silva como un autor de ficción sentimental, al entender que gran parte de su producción caballeresca se supedita a este género literario como móvil de acción narrativa y argumentativa.

Introducción

Las novelas de caballerías de Feliciano de Silva se caracterizan por constituirse como un laboratorio estilístico en donde la aparición y engarzamiento de diversos géneros literarios dieron lugar a una historia que, si bien cuenta los principales hechos llevados a cabo por un caballero y sus descendientes a lo largo de un periodo de sus vidas, tiene presente el amor como parte sustancial y entidad definitoria para el desarrollo del devenir del relato². La identidad del caballero y la capacidad resolutoria que posee esta naturaleza textual se tornarán esenciales para adquirir posesiones materiales e inmateriales³. El elemento amoroso se configuraría como el principal móvil de acción en el corpus de Silva, pues en gran parte de los episodios de su obra de caballerías logró ubicar la temática guerrera en subordinación al cúmulo de emociones, sentimientos y locuras que desataría el enamoramiento entre distintos personajes. Este «sentir amor» ya no será exclusivo de los protagonistas, sino que tendrá mayores alcances dramáticos y narrativos en una gran variedad de entes de ficción, con el objetivo de privilegiar una multiplicidad de perspectivas, una diversidad sobre la casuística amorosa, sus consecuencias y –lo que adquiere mayor relevancia– un conjunto de reflexiones sobre lo que significa ser, expresar, alterarse, transformarse en otro, padecer y convertirse por amor.

Esta idea se volverá un componente fundamental para la concepción imaginativa de Silva, quien recurrirá en la mayoría de sus obras a adecuar convenciones propias de la ficción sentimental. Se trata de espacios textuales que poseerán en varios momentos de la narración una autonomía propia. A pesar de su interdependencia con la historia principal, sostendrán en muchos momentos el peso del relato mismo, constituyendo un estilo particular de percibir y concebir la novela de caballerías⁴.

La nómima de estos recursos implica: una asimilación de la realidad textual por encima de otra; una visión de mundo descentralizada y un enfoque desintegrador de la perspectiva del individuo; la aparición de una serie de cuestionamientos sobre la valoración de verdades que rigen a un sistema de creencias determinado y estructurado por la temática amorosa; una constante experimentación de contenido y formas; la variabilidad de mediación entre el espacio de ficción principal y los secundarios; juegos de oposición y asociación de emociones y sentimientos; y, en fin, un cuestionamiento integral sobre el enamoramiento⁵. Estos componentes servirán a Silva para resaltar con mayor énfasis los efectos causados por el amor, además de las repercusiones para el desenvolvimiento de este afecto que se dejarán ver en una gama variopinta de figuras ficticias⁶, al-

2. Véase Daniels (1983).

3. Para las implicaciones del tema amoroso en las novelas de caballerías de Feliciano de Silva, véase Martín Romero (2010) y Sales Dasí (2007).

4. Véase, específicamente para el caso de Feliciano de Silva, Jiménez Ruiz (1996-1997), Brandenberger, (2003) y algunos apuntes generales advertidos por Moral Cañete (2009a y 2009b). Blay Manzanera señala que la prosa de ficción de finales del siglo XV y principios del XVI presenta una singularidad particular: «el hecho de que, por primera vez, pseudoexperiencias personales —sean con base empírica o no— se consideran eje central de la narrativa de ficción, y es en ella donde gravita el interés de estos autores» (2000: 269). Premisa que, sin duda, se refleja en la prosa de ficción de Silva al posicionar al individuo como un ente pragmático y proyectar el aprendizaje a partir de las acciones realizadas como un elemento sustancial en sus obras.

5. Véase Walde Moheno (2005 y 1997).

6. Carmen Parilla señala de la ficción sentimental que «una característica común es la incorporación de un doctrinal rico y complejo de teoría y práctica de ciertos afectos humanos que, con mayor o menor soltura, se vuelve un proceso especulativo en las tramas de las propias ficciones» (2016: 1039).

gunas veces con resultados trágicos, otras con culminación feliz del sentimiento amoroso, y otras llevando a distinto nivel compositivo este eje temático por medio de la burla y parodia.

La intención de las siguientes páginas no sólo consiste en llamar la atención sobre algunos materiales y estrategias literarias de la ficción sentimental con los cuales Silva continua el ciclo amadisiano y, sobre todo, la clave que este espacio textual logró significar para la inauguración de uno propio (el de los Floriseles), sino que, desde este acercamiento se pretende enfatizar en cómo esta pragmática literaria formó un sostén sobre el cual reposa la temática caballerescas en este autor. Esta acción compositiva alcanza un predominio narrativo superior y disposición primaria para el desarrollo de lo que se nos cuenta, y es que la disertación teórica sobre el amor, en voz del narrador o de los entes de ficción, así como la práctica emocional mediante los comportamientos y reacciones realizados por los personajes, superpone una intencionalidad mayor y estructural entorno al quehacer literario caballeresco de Silva. Las temáticas aparentemente primigenias del libro de caballerías se supeditan al asunto amoroso, con lo cual podemos catalogar a este autor como un escritor de ficción sentimental⁷.

De igual forma, se intenta dar continuidad y enriquecer el camino iniciado por Brandenberger (2012) en su monografía sobre *La muerte de la ficción sentimental*. Su libro detalla cómo este género sentimental penetró en otros, otorgando un nuevo sentido a las obras de diversos autores, quienes siguieron sus postulados por medio de imitaciones o refuncionalizaciones literarias, jugando un papel relevante para ello las novelas de caballerías de Silva. Este crítico también apunta en este trabajo, de manera general, hacia la necesidad de un estudio de la ficción sentimental intercalada en otros géneros literarios y entendida como un proceso de composición al que recurrieron algunos autores en sus propias creaciones, como ocurriría con los libros de caballerías⁸. Se trataría de una estrategia utilizada para profundizar en varios episodios de este tipo de obras, «en el sentido de que la narrativa sentimental transferiría algo de su esencia a la caballerescas, donde cuaja en pequeños conjuntos textuales dentro de los libros de caballerías» (353); una «exportación episódica» que, de acuerdo con Brandenberger, daría cuenta de un trasvase entre tradiciones literarias, pretendiendo con ello implementar heterogeneidad a los libros de caballerías caracterizados por aglomerar una variedad de discursos textuales en un constante sentido de apertura⁹. Desde esta perspectiva, y de una manera muy especial, según Brandenberger, nuestro autor de libros de caballerías se singulariza, de manera que: «en vez de hablar de “fantasía superficial y desordenada”, “mediano ingenio”, “muchacha, 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» (2013: 80).

A mi modo de ver, y ante lo apuntado arriba, Silva recurrió una y otra vez a las convenciones propias de la ficción sentimental para explorar y establecer vías de solución a problemáticas e in-

7. Véase Parker (1986), para los distintos estadios sobre la perspectiva del amor y los diferentes planteamientos a lo largo del siglo XVI en la literatura, además del trasfondo de este concepto a partir de múltiples pensamientos. Para un enfoque sobre los libros de caballerías en particular y sobre la evolución del amor desde una perspectiva neoplatónica, véase Martín Romero (2008).

8. En la monografía citada Brandenberger también analiza los casos de episodios con naturaleza de ficción sentimental en el ciclo del *Clarián de Landanis*: el episodio de los amores de «Floramante y Arminadora» y los capítulos de la pareja conformada por «Lidamán y Beliflor».

9. Para Brandenberger la exportación episódica radica en: «las partes sentimentales introducidas en libros de caballerías son episodios de menor importancia y reducida extensión y se distinguen entre varios aspectos del grueso del texto» (2012: 400). Aunque, como se pretende demostrar con este trabajo, el peso de la balanza se inclina por la ficción sentimental en gran parte de la obra de Silva, algo que permite catalogarlo como un autor de este género literario.

tereses particulares que se presentan en sus novelas. La mostración del amor le sirve como vértice inicial para el desarrollo de la historia y las implicaciones construidas alrededor de este foco temático; le sirve, además, para destacar las dificultades e interrogantes que despertaba en el individuo al verse sometido por una fuerza externa que brotaba de sí mismo. Esto nos permitiría cuestionar la concepción del libro de caballerías como una unidad orgánica que apuntala en una dirección unívoca en que la aventura heroica se yuxtapone a lo sentimental, otorgando a este último un peso sustancial para la resolución de los conflictos que intervendrán para configurar la identidad del caballero, y de otros personajes, así como la motivación en sus acciones que se desarrollarán a lo largo de la ficción. De ahí que resulte imprescindible comprender cómo en la mayoría de los episodios de sus obras, Silva encuentra en la materia amorosa una vía de complicación argumentativa superior a la que se pueda hallar en otros asuntos. Ello posibilitará una problematización en torno a las causas y efectos ocasionados por el enamoramiento, así como la experimentación de sensaciones producidas por ese despertar emocional hacia alguien más; una suerte de transformación interna y externa que se manifestará en el ser y estar del individuo dentro del universo literario de este escritor.

Analizaremos un par de episodios del *Amadís de Grecia* que, si bien forman parte de un conjunto configurado e inspirado por la ficción sentimental, dan buena cuenta de la transformación argumentativa y las implicaciones narrativas que conlleva el uso de estas convenciones literarias para la concepción del amor, mostrando así las diversas facetas de quien lo padece en las novelas de caballerías¹⁰. La revelación de una importancia significativa sustancial y distinta del amor, en comparación con el desarrollo de esta materia en otros títulos del mismo género, se convertirá en un hito para la práctica de una nueva forma de escritura de libros de caballerías, al permitir explorar las posibilidades que ofrece esta virtualidad para una construcción compositiva integral¹¹.

Empezaremos examinando la propuesta estilística de Silva en la particular utilización de la ficción en su «Lamentación» y «Sueño», segmentos textuales ubicados como preámbulo del segundo libro del *Amadís de Grecia*. El amor, núcleo del ejercicio literario de Silva, se posiciona como un vértice inicial de acción que propiciará una serie de acontecimientos, ya no sólo tópicos de lo caballeresco, sino indispensable para crear y solucionar las distintas líneas argumentales de la historia.¹² El texto de estos segmentos, intercalado entre los dos libros de la segunda novela de caballerías de Silva, marcará las pautas y un modelo que pretendía establecerse como motor de los hechos alternativos a la materia bélica, adquiriendo mayor peso argumental y dramático.

Después de ello, en un episodio del segundo libro del *Amadís de Grecia*, observamos la exteriorización que hace el caballero protagonista de los trabajos de amor que le llevaron a encauzar su pasión con Niquea: cambio de identidad mediante un renacimiento distinto al guerrero y la simulación como estrategia de la empresa que le llevará a obtener el amor de la princesa.

10. Todas las citas refieren a la edición de Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, a cargo de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé (2004). Entre paréntesis indico parte y capítulo en números romanos y páginas en arábigo.

11. Desde esta perspectiva Crowley señala al *Amadís de Grecia* como una novela protomoderna, gracias al tratamiento neoplatónico que otorga a la configuración del amor como centro de la novela: «The ideology of love in Part Two of *Amadís de Grecia* arises not from one-dimensional exemplary characterization (as with Montalvo's *Esplandián*) but rather from a more novelistic focus on substantive character development amid conflicts of action in love, individual conscience, and cultural difference» (2016: 14).

12. No se debe olvidar el debate interno de algunos personajes y la exteriorización de su ánimos y deseos con otros entes de ficción de su plena confianza, algo que les ayudarán a alcanzar tanto el amor idealizado como aquel que sólo persigue la satisfacción carnal y pasional.

El amor será, en la pluma de Feliciano de Silva, deduciremos, un punto clave para la creación de una modernidad literaria desde distintos planos de elaboración, entendiendo como tal la reflexión sobre las dinámicas genéricas de un discurso alternativo al caballeresco como sustento de la propia novela de caballerías. El uso que Silva hace de la ficción sentimental y de varios de sus recursos de composición para escribir un libro de caballerías sustenta un experimento estilístico arriesgado, pues en éste ubica la temática amorosa como eje de acción y sustento narrativo. En la mayoría de los episodios importará decisivamente la problemática emocional y sentimental de los personajes.

Me parece necesario realizar un análisis de los procedimientos o las vías literarias elegidas por Feliciano de Silva entorno a los rasgos principales de una narrativa amplia e integradora, ya que, gracias a este ejercicio, se da pie a una reflexión sobre las convenciones y dinámicas de un género a partir de otro. Sin duda, la ficción sentimental jugará un papel esencial para la escritura en Silva, aunque será a partir del *Amadís de Grecia*, sobre todo desde el segundo libro, cuando su centro de escritura se mueva alrededor de este nuevo estilo de componer un relato en forma de libro de caballerías.

Pragmática del amor: propuesta estilo-literaria de la ficción sentimental para escribir libros de caballerías

Al finalizar la primera parte del *Amadís de Grecia* aparece un segmento textual autónomo, pero que se vincula con el devenir narrativo de esta novela, ya que, en este episodio, dividido en dos apartados («Lamentación» y «Sueño»), se delinearán tanto la configuración del libro segundo de esta obra, como el desarrollo de una marca literaria que ayudará al desenvolvimiento de un estilo de ficción propio de Silva en el momento de escribir el ciclo de los Floriseles. Para ello, el traductor de la crónica del príncipe y caballero Amadís de Grecia, identificado con Feliciano de Silva, quien también se autotitula autor e intérprete del manuscrito encontrado, avisa al lector sobre el final de la primera parte y la falta del material de una segunda que imposibilita que continúe con su labor¹³:

Y en este fenecimiento d'estos grandes hechos el gran sabio Alquife dio fin a la primera parte d'esta grande historia, y la segunda parte que él escribió fue apartada d'esta, y por tanto, yo estuve algunos días con mucho desseo de saber d'ella, a cuya causa esta gran historia á estado tanto tiempo encubierta, la qual quiso Dios depararme para que con el trabajo de hasta aquí la pudiesse traducir y enmendar de la suerte que agora oirés que hallé, y me fue mandado llevarla adelante hasta allí adonde por ella parecerá. (LXXII, 240)

En la cita anterior y a partir de este punto textual la voz «trabajo» adquirirá connotaciones de sentido nuevas y significativas¹⁴. Aunque la acepción del término se había reservado hasta este

13. Este apartado se intitula: «Fin de la primera parte del noveno libro de la historia del invencible cavallero Amadís de Gaula, donde se tratan los maravillosos hechos del esforçado y valiente cavallero Amadís de Grecia, por otro nombre llamado el Cavallero de la Ardiente Espada. Y ante que la segunda parte desta historia se ponga, dize el autor y intérprete la manera cómo se halló, diziendo así» (240).

14. Sebastián de Covarrubias la define como: «Latino *labor*, el cuidado y diligencia que ponemos en obrar alguna cosa, especialmente las que son manuales que por esso llamamos trabajadores a los que las exercitan. A cualquiera cosa que trae consigo dificultad, o necesidad, y afflicción de cuerpo o alma, llamamos trabajo. de aquí se dixo» (1674, fol. 192r). Por su parte, en el *Diccionario de Autoridades*, la entrada de la voz *trabajo* señala: «exercicio u ocupación en alguna obra o ministerio. Viene del latín baxo *Trepalium*, que significa lugar de tormento».

momento para temas bélicos, propios de la caballería, su uso se extenderá ahora a dos acciones más: 1) el acto de escritura, que implica la traducción e interpretación del manuscrito encontrado escrito en lengua latina¹⁵, además de la trasposición ficcional de Silva al situarse como un personaje dentro de la unidad de la novela misma para tener acceso a la segunda parte del libro; y, más importante aún, 2) la problemática emocional y esfuerzos que realizarán los personajes a lo largo de la historia para alcanzar a la persona amada, y poseer el objeto de su pasión-deseo desde un punto de vista idealizado y desde el erótico-carnal, sin que se contrapongan estas dos vertientes, pues habrá oportunidades en que algunos personajes opten por una de estas soluciones aparentemente contrapuestas¹⁶.

Este capítulo integrado —que sirve como una explicación aclaratoria sobre la forma en que el traductor e interprete encontró la segunda parte— se encuentra configurado por una serie de elementos estructurales y temáticos propios de la ficción sentimental: entre otros, el hecho de que el autor actúa dentro de la ficción interrelacionándose con el universo imaginativo; la aparición de una serie de alegorías con las que entabla un diálogo y que ayudan al amator a clarificar la lucha interna que provoca el enamoramiento; una situación resolutive en la que se da cuenta sobre cómo el padecer amor puede provocar efectos extremos que llevan al individuo a su límite; la determinación de convertirse y merecer ser nombrado un devoto del dios Amor o no. Estos componentes servirán de pretexto para funcionar como prólogo sobre las acciones que se relatarán en el segundo libro del *Amadís de Grecia* y que estarán construidas alrededor de una serie de situaciones amorosas. El principal móvil de la narración, entonces, será la capacidad del individuo por realizar un conjunto de hechos que le permitan acceder a un conocimiento del amor, sus causas, efectos y el desarrollo de una conciencia reflexiva, a partir de la experimentación de este sentimiento en carne propia o de la interacción con personajes que se encuentran ante un dilema amoroso que, a la larga, les permitirá acceder a la concreción de una relación con alguien más.

Pero vayamos por partes. En la «Lamentación» el personaje Silva (traductor e intérprete de la crónica) se autocaracteriza mediante una serie de rasgos que lo muestran como un individuo aquejado con el amor hereos o mal de amor, padecimiento que le permitirá acceder a un tránsito necesario para emprender su labor o, mejor dicho, el arduo trabajo de escritura:

Cansado y quebrantado de mi gloriosa y excelente pasión de amores [estava], aunque no harto de padecella por la causa que muchas vezes del dios Amor me quexo porque puso tanta gloria a donde avía de faltar con tantos quilates la pena, porque assí como mi pensamiento en él hallo esté asentado, no puede aver pasión que tanta sea que ella pueda subir, especialmente que el mismo fuego donde ella bive y es fundada la convierte en ceniza; de suerte que bien se puede creer que [en] cuanto a esto pueda bivar sin ninguna sobervia, pues cuando mi pensamiento no sufre pena por parte de estar tan ensalçado,

15. En el título original de la novela se indica que esta «corónica» dedicada a la figura de Amadís de Grecia estaba escrita en «algunos vocablos que por la antigüedad estavan corrompidos», mismo aviso que se indica en el prólogo cuando Feliciano de Silva señala las razones que lo llevaron a enmendar esta historia: «Porque, sin pensar, a mi poder vino que fue esta gran corónica del valiente y esforçado Amadís de Grecia, la cual en estraña lengua con la antigüedad del todo se perdiera si con la afición que a sus padres tuve, que con no menos trabajo su corónica en mi niñez passé y corregí, la suya no corrigiera y sacara» («Prólogo», 4), con lo cual no se especifica el idioma en que se encontraba escrita hasta el final del apartado que aquí se analiza: «Y hallarla as en lengua latina, la cual de griego fue sacada, y con la antigüedad algo corrompido el <z> estilo, ponla de la suerte que pusiste la primera parte» («Sueño», 247).

16. El epígrafe que intitula este episodio reza: «Fin de la primera parte del noveno libro de la historia del invencible cavallero Amadís de Gaula, donde se tratan los maravillosos hechos del esforçado y valiente cavallero Amadís de Grecia, por otro nombre llamado el cavallero de la Ardiente Espada. Y ante que la segunda parte desta historia se ponga, dize el autor y intérprete la manera cómo se halló, diziendo assí» (240).

escusado será hablar en la esperanza, porque con el conocimiento de la causa es traída de mi memoria, y tanto, que no solamente no merece gozar de sus obras mas aun del nombre donde viene, que mal se puede mi desseo apacentar en los verdes prados, allí donde vosotros, amadores, soléis hallar descanso, assí por esto como porque yo no lo quiero en tan gloriosa pasión. («Lamentación», 240-241)

Al declararse agotado y adolorido por el arrebato amoroso que siente hacia su amada, Silva-personaje manifiesta la ardua tarea que conlleva la consolidación de constituirse como un beato del dios Amor. Esta congoja se convierte en una perpetua fuerza de su pasión, dolencia que lo lleva al límite de sus capacidades sensitivas al verse devorado por el fuego interno que le provoca el enamoramiento y convertirse así en cenizas, pero que de nuevo se prenderá como una llama para continuar su vida. Esto hace patente la constante mutación del pensamiento provocado por la recreación de la imagen de la amada en su cabeza e imaginación. Este juicio trastocado por la pasión amorosa aparece una y otra vez, gracias al ejercicio mnemotécnico que el mismo entusiasmo le provoca. De tal suerte que el objeto de deseo, en este caso la figura femenina que se evoca, se volverá una constante fatiga para el amador, pues declara que ni los verdes prados resultarán capaces de calmar su querencia, la cual pareciera edificar un nuevo espacio interno, que se proyectará mediante una serie de padecimientos físicos y mentales, y que a la larga lo definirán como un individuo cuyo rasgo esencial ha de ser, a partir de este momento, una muda incesante entorno de la acción: sentir amor.

Lo anterior preparará el terreno para una valoración superior del sentido de la vista sobre el oído, lo que no resulta baladí, pues a pesar de la descripción de un *locus amœnus* que parece una representación pictórica, será la amada quien, gracias a la memoria, sostenga la vida del personaje amador de una muerte constante y continua:

es aquella para mí que de día ni de noche de mi memoria se aparta, que es la gloriosa visión de aquella señora mía, la cual assí me sostiene sobre el cruel elemento del fuego de sus amores que en su virtud de la condición de la salamandria soy tornado, pues, según subió mi pensamiento, bien se puede creer que la virtud del camaleón no está agena de mi noticia. («Lamentación», 241)

Las propiedades que aparecen al sentir amor van más allá, y los afectos que se desprenden de la pasión son tan fuertes que muestran una animalización del personaje mediante el uso del símbolo emblemático de la salamandra. Esto lo muestra la proyección de quien se consume despacio por el ardimiento de un deseo vehemente, un pensamiento recurrente en el amado, permitiéndole sostener su propia existencia, pero que, gracias a las propiedades de dicho animal, se renueva a sí mismo una y otra vez¹⁷. No se debe olvidar que esta alimaña posee, según los autores clásicos y el Fisiólogo, una forma curiosa en su composición que va más allá de su apariencia de lagarto cubierto por una suerte de estrellas en su lomo, ya que es capaz de apagar el fuego debido a su temperatura interna, con lo cual posee la virtud ignífuga de sobrevivir a la hipertermia. Incluso se pensaba que lograba avivar la emisión del calor sin sufrir daño alguno.¹⁸

17. Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*, dejaba entrever esta similitud señalando que la médula espinal del hombre nace de una serpiente: «muchos animales tienen un origen oculto y oscuro, incluso entre los cuadrúpedos» (X, LXVI, 188).

18. La salamandra tiene la propiedad, según Plinio el Viejo, de ser «tan frío que con su contacto apaga el fuego como si fuera hielo» (X, LXVII, 188). Por su parte, Claudio Heliano enfatiza de esta criatura: «no es un animal que nazca en el fuego como los llamados «pirígonos», mas se familiariza con él, corretea como ellos en medio de la llama y se aviene a luchar contra ella como un enemigo» (II, 31, 133). Otro dato curioso que aporta este autor es la descripción de su hábitat, que se relacionaría estrechamente con los talleres

Este renacer del individuo que resurge gracias a su pasión da cuenta de la perspectiva que Silva otorga al individuo, bajo este discurso, dada su aptitud de crear una realidad alterna a la cotidianidad ficcional a partir de los pensamientos ideados por él mismo¹⁹. La necesidad de recurrir a los cuatro elementos se vuelve esencial, ya que regirán tanto la naturaleza del universo, representado por el mundo, como la del amator, en tanto que la intervención que dichos principios actúa biológicamente sobre el comportamiento humano²⁰:

Por virtud de los cuales elementos, como dixe, en la muerte continua sostengo la vida, como la grande y pesada tierra rodeada de las grandes ondas del mar en aire y fuego se sostiene; y no es de maravillar que ella, siendo humana, se sostenga, pues yo por parte de mis pensamientos de nombre de más que humano devo gozar. («Lamentación», 241)

Durante el Renacimiento la conceptualización sobre el amor se manifiesta como una ley universal a la que nada resulta ajeno o extraño, es decir, se convierte en una espiral que contiene la capacidad de adherirse a distintas visiones de mundo. Pero para su materialización se recurre a una dinámica que permite el movimiento de un sistema de creencias del cual los entes de ficción forman parte, o, al menos, intentan pertenecer, a pesar de su condición social y de su particular identidad. Lo anterior, en lo referido a la literatura de entretenimiento, deja ver cómo el sentimiento amoroso durante ese periodo histórico adquirió una fuerza trascendental en la naturaleza del individuo, resignificando al hombre mismo y a la facultad que poseyó durante la realización de actos libres y conscientes que involucraban al amor. Estamos ante una percepción de un sentir que formó parte de un todo necesario e indispensable para comprender la realidad, incluso llegando a trastocarla y configurarla con un nuevo sentido que consistía en privilegiar lo individual por encima de un bien común, aun atentando contra las normas habituales de comportamiento a partir de una experimentación efímera.

La advertencia que se hace al lector y oyente sobre la manera en que los cuatro elementos formativos del mundo se convertirán en un engranaje esencial para la elaboración del sueño, permitirá a Silva hablar de una representación de sí mismo. Él se posiciona como interventor (en posesión y uso de su libre albedrío) de una situación, así como creador de acciones y espectador de una voluntad superior (dios Amor). Para la realización de estas acciones se recurre a los mismos componentes que forman la imagen conocida del mundo. Y todo ello para comprender el sentido emocional de un amator que responde a los principios de una naturaleza propia. Es decir, se pretende advertir sobre una materialidad alternativa a la existente con la finalidad de introducir una atmósfera de ensoñación, en donde el juego del paralelismo entre realidades (la de Silva como personaje y la del sueño que va a tener) posibilitará una reflexión y discernimiento sobre el amor, y, en consecuencia, la obtención de un capital emocional²¹.

de artesanos y obreros. Y es que si el amor resulta un trabajo, parece claro el motivo por el que este animal fue utilizado por Silva para equiparar al arduo esfuerzo que significa para el enamorado conseguir el favor de su amada.

19. Véase Rico (1986).

20. La relación entre los cuatro elementos y la conformación del hombre direccionará la puesta en escena en la ficción —remedo de la realidad— de los comportamientos de los personajes: el aire se identificará con la sangre (caliente y húmeda), el fuego con la cólera (caliente y seca), el agua guardará relación con la flema (fría y húmeda) y la tierra con la melancolía (fría y seca). De manera que los entes de ficción responderán a esta parte sustancial que los guía en su comportamiento. Véase, a este propósito, Salazar Rincón (2002).

21. El amor también cobrará un sentido material de consumo debido a que este sentimiento brindará la oportunidad de acceder a bienes tangibles y a un ascenso social, un producto de adquisición capital.

De ahí que el empeño concedido por el dios Amor permita a Silva alcanzar, gracias a sus trabajos como amador, el bien anhelado. En este caso la labor de continuar con la segunda parte de la obra que traduce e interpreta:

Mas con todo no quiero dexar de dezir que bien fue que el amor me mostrasse tanta gloria para que más pueda gozar de la pena, porque no puede bien saber d'él mas el que nunca supo la gloria que el bien consigo tiene; y para que esto se supiesse quiso fuesse en sueños, porque de otra manera no era posible, y tuvo tal manera para con la burla hazerme más sentir las vascas («Lamentación», 241).

El inicio de esta realidad alterna (el sueño) servirá de instrumento para otorgar a lo relatado hasta ese momento en la novela de caballerías un giro curioso de composición: una trasposición de lo caballeresco amoroso a lo erótico-emocional propio de la ficción sentimental. Esto dará lugar a la resolución sobre una propuesta literaria que toma como cimiento las convenciones de otro género con la finalidad de desarrollar una variedad de registros discursivos sobre el amor: una visión idealista, un sentido pragmático, una búsqueda de satisfacción erótica y un tono burlesco sobre los efectos de la dolencia amorosa. El padecimiento del enamoramiento, entonces, adquirirá con este preámbulo una connotación particular, que, bajo la perspectiva de Silva, cada episodio amoroso dará pie a un contenido narrativo singular y a la vez multifacético, tanto por los elementos involucrados para su configuración como por la congregación de puntos de vistas que se reúnen para representar una gran heterogeneidad de matices ante el deseo y la persecución del objeto que despierta la pasión, dejando en segundo plano lo bélico y otros episodios con talante maravilloso.

Para esto, en el «Sueño» se entrelazarán, por una parte, y mediante un sentido pragmático de interacción, los actos ejecutados por Silva-personaje y su posición como espectador de una serie de sucesos que ocurren delante de él, aunque también, en algunas ocasiones, participará en ellos por voluntad propia u obligado por arrebatos emocionales que lo invaden, y, por otra parte, la creación de espacios que se interrelacionarán (espacio diegético y mimético) para originar una multiplicidad de voces y perspectivas sobre el amor, pero desde una mirada única y personalizada. Una construcción subjetiva que intenta dar cuenta de la interioridad del individuo y proyecta mediante una serie de alegorías personificadas por damas y caballeros la manera en la que se llega a 'sentir amor', así como los alcances que diferentes sensaciones producen en él.

Lo que dará origen al sueño de Silva-personaje será la exacerbada pasión que en lugar de producir vigilia le lleva a la ensoñación: una realidad alterna en la que podrá interactuar con una serie de paradigmas, imposibles de recrear en la cotidianidad, que representan las emociones del enamoramiento, tanto certezas como incertidumbres producidas por el amor: «Tanto estuve pensando, después que puesto en mi cama, en la dulcedumbre de mis pensamientos, que mi pasión por gozar de su inmortalidad dio lugar al sueño sin el cual la vida no puede sostenerse» («Sueño», 241). Esta suerte de tránsito de un estado a otro, una especie de rito de paso, dará lugar a un espacio de ruptura con lo que se venía relatando, hecho que se volverá necesario para establecer la vía de entrada a un nuevo cauce imaginativo y, sobre todo, a la forma en que se narrará lo que sigue de la historia principal.

De ahí la necesidad por establecer un nuevo plan de acción, que funcionará con una naturaleza propia y que responde a dinámicas distintas a las comúnmente conocidas:

Ya que arrebatado y traspasado, como ageno d'esta pr[e]sente vida, soñava que iva por una floresta tan espessa de árboles quanto poblada de muy hermosas y holerosas flores.

Assí que, según la espesura d'ella, a mucho trabajo pude passar, mas hazíame poder sufrir la pena del embaraçoso camino la gran delectación de ver tal floresta, en medio de la cual, en un muy hondo valle d'ella, hallé un cavallero armado de muy fuertes armas encima de un caballo. («Sueño», 241)

La representación de realidad que se producirá en el sueño, y que inicia con el encuentro de un caballero, adquiere un modo de expresión particular, y se convertirá en el medio que utiliza Silva para señalar cómo se reconfigura su tarea de escritura; razón por la que recurre a un mundo imaginativo, un desdoblamiento de la misma ficción, cuya intención radicarán en mostrar: 1) lo que significa para el traductor e intérprete el desplazamiento de su realidad como motivo de creación y comprensión de su tarea; 2) el sentido profundo que recae en el camino que está a punto de emprender y los encuentros que tendrá con caballeros y damas; y 3) la forma en que podrá obtener la información necesaria para encontrar el libro segundo que hace falta para completar la crónica de *Amadís de Grecia*.

Estamos ante el inicio de un contacto de tres espacios en la novela, un desdoblamiento de la unidad tiempo-espacio configurada bajo una triple dimensión, que se concentrará en un punto permeable del relato: un eje principal (la crónica de *Amadís de Grecia*) trastocado por un relato aparentemente secundario (la explicación sobre cómo Silva pudo obtener la segunda parte de la crónica) que facultará a otro dentro de su estructura²². Ese tercer espacio permitirá continuar con la traducción del texto base al develarse el lugar en donde se encuentra físicamente y, lo más importante, marcará la pauta estilística que se ha de seguir para el discurso ficcional, ya no sólo en este segundo libro del *Amadís de Grecia*, sino en las siguientes entregas del ciclo de los Floriseles.

Mediante un desfile de figuras alegóricas encarnadas por caballeros y doncellas, conjunto que transmite la alteración anímica y pasajera de la conmoción somática que posee Silva-personaje al sentirse enamorado, se da cuenta del proceso en voz de los trabajos que sufre a lo largo de su viaje por el Valle de la Pena; camino que tiene por finalidad encontrarse delante del dios Amor y ser juzgado como un ferviente y leal amador. Salen a su encuentro un caballero llamado Sufrimiento, una doncella que se abraza a él, Congoxa, otra doncella identificada con Fe; tres caudillos iniciarán una batalla en contra de Silva-personaje: Dolor, Tormento, Pena; y dos doncellas lo conducen ante el dios Amor: Esperanza y Desesperación. Personajes y encuentro remiten, claro está, a los de la ficción sentimental.

Cabe resaltar que varias de estas personificaciones establecerán una correlación significativa entre ellas, y que comprende desde un cromatismo y una heráldica específicos hasta la configuración de una batalla entre varios sentimientos. Esa suerte de psicomaquia testimonia la pena amorosa y se espera pueda minar sus fuerzas para continuar con su camino, pero, dada su resistencia —a causa de la gloria que es capaz de concebir y sentir— los contendientes desisten de su intento por hacerle mal. Incluso incrementan su sentimentalidad y deciden hacerle compañía en su intento de descifrar su periplo emocional, tanto creativo como afectivo, en un mundo paralelo al real, en donde las resoluciones tomadas afectarán a la cosmogonía de lo cotidiano.

Este proceso de adquisición de conocimiento interno y externo constituirá el preámbulo para deliberar sobre el poder de decisión del que goza el individuo ante una problemática tan compleja como el amor. Se trata de un arbitraje originado por la osadía de superponer la visión privada

22. Habría que recordar también la función del sueño en *Las Sergas de Esplandián* de Rodríguez de Montalvo, que con mucha probabilidad tuvo efecto en Feliciano de Silva, aunque al final éste se decanta por una configuración alegórica del mismo que parte de la ficción sentimental.

en la adquisición de un bien personal, mediación que dará lugar, desde una visión idealista, a un bienestar colectivo, a una situación social o a la gestación de una idea que, por ejemplo, sirve para encauzar el esfuerzo humano de una empresa en que se involucran tanto la identidad como la consolidación de una creencia.

De ahí que Silva lo verbalice durante el debate que se le presenta cuando salen a su encuentro dos entidades antitéticas en forma de doncellas, pero cuya convivencia procura el empuje necesario para la realización de una empresa amorosa. Las doncellas se ofrecen libremente a guiarlo para que pueda presentarse ante del dios Amor. Este par de mujeres, Esperanza y Desesperación, lo alientan a que elija a una de ellas para dicho cometido. Silva-personaje selecciona a Desesperación, pues según su experiencia ésta es quien lo ha acompañado desde hace tiempo, con lo cual le resulta ilógico que no continúe bajo su amparo, asumiendo su papel trágico al insistir con una breve explicación en las razones de su elección: «no os maravilléis que lleve por mi voluntad aquella que hasta aquí con ninguno á andado sino contra la suya, porque mi jornada es muy al revés de la común opinión que todos en este camino an traído» («Sueño», 243). Por lo tanto, en este mundo paralelo al conocido, regido por las reglas del individuo en cuanto a su actuar y libre voluntad, pero siempre bajo la supervisión y valía del dios Amor, será donde surja un nuevo giro de concepción sobre el amor caballeresco, tanto en el nivel mayor (composición de la novela), como en el nivel menor (la nueva temática rectora de la acción narrativa) de la segunda parte del *Amadís de Grecia*.

El recurso de la metaficción aparecerá para redireccionar el quehacer literario y por la necesidad de establecer un puente entre esta manera de escribir mundos imaginativos. Estamos ante un claro apuntalamiento de la ficción sentimental, pues se trata de una estratagema recurrente en el género. Y se parte de una figura emblemática: Juan Rodríguez del Padrón. Después de cruzar el río del Olvido para llegar al castillo del dios Amor, Silva-personaje describe la sala en la que se encuentra sentada la divinidad amorosa y lo que acontecía ahí:

rica sala en la cual estava un rico estrado en el medio d'ella; encima una rica silla. En ella estava asentado aquel muy poderoso dios de Amor de la suerte que los passados lo pintan, salvo que los ojos tenía destapados, de lo que yo fui muy espantado. Estavan alrededor d'él número de infinita gente queixándose de la pena que les dava de los agravios que les hazían. Mas, como yo entré, mandó su magestad que cesasse el ruido de la gente, lo cual luego fue obedecido. Como todos callaron yo miré por ver si conocía a algunos de los que allí estavan, y vi muchos que yo conocía y infinitos que desconocía, mas de todos ninguno se movió a mí sino un cavallero, el cual yo no conocía. («Sueño», 244)

La aparición del caballero desconocido, Rodríguez de Padrón, frente a Silva-personaje, justo después de que el dios Amor haya mandado enmudecer a quienes se encontraban en la sala, no es gratuita. La doncella Desesperación, que hasta ese momento seguía al lado del personaje, lo presenta como un buen amator, resaltando que ella misma lo había guiado a ese lugar. Silva-personaje, con nuevo guía, es llevado de la mano a las gradas para ocupar la posición de espectador del juicio que Amor hará a los amadores, mientras Rodríguez del Padrón señala: «De aquí adelante ninguno á subido sino aquel que á guardado en ley de amor lo que agora aquí te leerán. Si fueres digno de subir, harás lo que nunca nadie á hecho» («Sueño», 244).

Esta acción condicionará a los personajes de ficción a partir de este instante en las novelas de caballerías de Silva. Padecerán cada uno de los doce mandamientos que se nombran aquí para erigirse como los más leales amadores, además de luchar por todos los medios a su alcance para

alcanzar a la persona amada²³. Y para destacar aún más esta nueva etopeya del perfecto amador, identificado con Silva-personaje, quien ha cumplido con cada uno de esos mandamientos, éste será señalado y ensalzado por el dios Amor: «¡Este es mi hijo muy amado, con el cual yo mucho me he gozado!» («Sueño», 245). Una trasposición del mundo ficcional que afectará la manera de comprender la narrativa de caballerías como medio de reflexión y tránsito de las afectaciones emocionales causadas por el amor, ya no sólo como un mecanismo de enamoramiento entre caballeros y doncellas, sino como generador de la misma historia. La crónica va a ser relatada en un primer momento desde la perspectiva –bajo la interpretación– de un traductor, pero más avanzado el ciclo, en especial el de los Floriseles, los mismos personajes serán los únicos responsables de cada uno de sus actos con la finalidad, poniendo a prueba sus capacidades de decisión.

Ante esta suerte de investidura amorosa²⁴, Silva-personaje se convierte en alguien capaz de reivindicarse como uno de los más leales amadores, con lo que simplemente se equipara al mundo ficcional amadisiano, pero que, además, marca una nueva pauta de composición, sobre todo pensando en los rasgos esenciales de Amadís de Grecia y su descendencia inmediata como una nueva generación de caballeros enamorados. Surge así una nueva manera de observar al amor y los efectos causados en naturalezas distintas, ya que no será un sentimiento ajeno a otro tipo de personajes, incluso a esta suerte de metaficción en donde un personaje de un espacio distinto al de la novela se introduce en la geografía de ficción para establecer correlaciones entre los planos narrativos. Resulta particularmente significativa la nota distintiva con la cual se caracteriza a Silva-personaje en voz de Lucrecia y Penélope, heroínas de la literatura clásica, que forman parte de la comitiva de canto y danza que se reúne alrededor del dios Amor, quienes tomándole de las manos como señal de empatía emocional le dicen: «¡Bienaventurado amador que mereciste hallar gloria en la pasión, castidad en el pensamiento! Anda acá en nuestra compañía, pues tú solo en ella mereciste entrar; anda acá, recibirás el gualardón y corona con estado que tu merecer merece» («Sueño», 245).

Acto seguido a esto, y como consecuencia del alto nombre conseguido por la fama y honor del apasionamiento que ha logrado por su amada, Silva-personaje es conducido por ambas mujeres a los pies del dios Amor, pues después de haber sido elegido como el más leal amador del lugar se le colocará una corona para conferirle la dignidad emocional y pasional más grande que pueda existir: «Esta recibid de mí en señal y honra de lo que merecéis por la limpieza de vuestros amores» («Sueño», 245)²⁵. No conforme con esto, se nos narra el acceso a una cámara en la que Silva-personaje es testigo de los trabajos y proezas que debió pasar para llegar hasta esta culminación individual, siempre teniendo en su pensamiento a la amada: «la cámara estaba toda entoldada de

23. «El primero mandamiento de nuestro dios Amor es que su magestad sea temido, amado y acatado sobre todas las cosas; y el segundo que ames en alto lugar y de mucho merecimiento, no solo en estado mas en persona; el tercero que quieras a tu señora como a ti mismo; el cuarto que la pena sea tenida por gloria; el quinto que no se pida más gualardón que la pena; el sexto que durmiendo, velando ni en ninguna manera se aparte su amiga de su memoria; el sétimo que todas las cosas de su servicio sean guardadas en ausencia como en presencia; el otavo que tenga humildad y acatamiento en su presencia; el noveno que hagas cosas en sus alabanza; el dezeno que en público refrene la vista en miralla de manera que no dé causa que el pueblo pueda poner en dicho ni en pensamiento escrúpulo en la fama de su señora por su culpa; el onzeno que en las fiestas y justas y invinciones que por su servicio hizieres no sea de manera que por ello se conozca tu pensamiento; el dozeno que solo su corazón sea testigo de su secreto» («Sueño», 244).

24. Debe recordarse la función que la dama tendrá durante el acto de investidura caballeresca, ya sea para colocar las espuelas al caballero, incluso entregarle la espada con la que emprenderá sus empresas guerreras. Véase Cacho Blecua (1991 y 2004).

25. Silva, tal como lo exterioriza, es el único que tiene la capacidad de poder mirar al dios Amor directamente a los ojos: «el cual (como ya dixé) los ojos para mí solo desatapados tenía, el cual secreto allí revelado me fue, el cual fue <que> por aver yo mirado con verdaderos ojos y seguido el verdadero camino de su servicio» («Sueño», 245).

ricos paños, y en ellos con oro y con otras diversas colores estaban pintadas todas las passiones, dolores y trabajos que por mi señora hasta allí avía pasado, tan al natural, como ellos avían sido» («Sueño», 245). Somos testigos, así, de la transferencia semántica de la voz «trabajo», ya que a partir de este pequeño texto se nos da cuenta de la nueva realidad y significado que cobrará la implicación en una empresa amorosa, no sólo a la par de las acciones bélicas, sino incluso alzándose por encima de éstas. La memoria, desde esta perspectiva, adquiere implicaciones de sentido mayores, que permiten una nueva salida a conflictos caballerescos.

Ahora bien, otro de los componentes que nos permite poder hablar de una «investidura amorosa» ocurre en esa misma cámara al tener lugar la declaración de «servicio», ya que en el centro de ésta se encuentra una cama donde reposa la amada de Silva-personaje. Éste es presentado así por las dos damas que también lo condujeron ante el dios Amor:

Excelentísima señora, pues la grande limpieza de tanta castidad contra ella el pensamiento jamás erró de aqueste tu servidor y sus merecimientos le an traído en el estado que agora le vees, a tu excelencia suplicamos que, para confirmar la gloria en que agora está, las tus muy hermosas manos en su boca puestas sean en señal de tu servidor. Y en pago de sus limpios desseos y glorioso tormento, assí de rodillas como está, consientas que de tu visión para siempre gozar pueda. Y esto, mi señora, bien lo puedes otorgar, pues no va en un punto contra tu limpieza. («Sueño», 245-246)

El gesto que legitimará el servicio será un besamanos señorial²⁶, un premio para Silva-personaje por haber padecido los peores embates de la sintomatología del amor hasta alcanzar la gloria por mano y voz de la amada, y no haber desistido del trabajo que representó concretar el enamoramiento y la obtención del favor de la persona amada. Este hecho legitimará una perpetuidad del amador como ejemplo de persistencia²⁷.

El acercamiento corporal, el contacto de los labios con las manos de la doncella, será el gesto que le permita al amador obtener el conocimiento necesario para elaborar un discurso entorno a la gloria alcanzada por esa nueva divinidad que regirá su vida, y por quien gozó de libertad de elección para emprender el camino por el Valle de la Pena: «mas d'esto seguro devo yo estar, pues mis passiones presentes todas convertidas en la gloria en que me veo me dan a entender que por vuestra causa no tema mal, pues no lo ay en ella que por pequeño que sea en mí no sea sobrado de bien» («Sueño», 246).

Será gracias a todo lo anterior por lo que se revela el sitio en que se encuentra la segunda parte del *Amadís de Grecia*:

Yo sé que una de las cosas por que as sacado tan bien al natural los amores de aquellos preciados cavalleros Lisuarte y Perión y Amadís de Grecia fue por la esperiencia de los que tú por mi causa passas, y sé que tienes gran congoxa por saber de la parte segunda d'esta grande historia. Y porque yo, asimismo, tengo el desseo que tú tienes, para satisfacer al tuyo y al mío y al servicio de aquel que la obra quieres dirigir por ser con más razón que a otro por su sobrada perfición en todas las cosas que grande la deve tener, te hago saber que la hallarás en una cueva que se llama los Palacios de Hércules, metida en una caja de madera que no se corrompe, en un lado de la pared, porque cuando España

26. «Esto dicho, aquella señora mía, tendiendo aquellas sus muy hermosas manos, las puso en mi boca» («Sueño», 246). Para este tipo de gestos de servicio amoroso y cortesano, véase Cacho Blecua (2009).

27. La doncella le señala después de dejarle besar sus manos: «Porque sea enxemplo y memoria de la verdadera limpieza que en los amores deva de aver, recibe la merced pues que estas hermosas damas para ti me an pedido. Y de oy adelante con licencia de nombre de mío, de mi presencia te doy licencia puedas gozar» («Sueño», 246).

fue perdida la escondieron en aquel lugar porque la memoria d'estos cavalleros no se perdiessse. («Sueño», 246)

La indicación del lugar hecha por este personaje no es casual, ya que representa la emoción que acongoja a Silva por no poder continuar con su labor de escritura, manifestándose en su representación ficcional. Pero lo más interesante de esta información es la relación jerárquica que se puntualiza sobre los asuntos amorosos. Incluso se menciona que el relato sobre estos hechos protagonizados por los principales caballeros creados por este autor adquiere naturaleza propia, que pueden pasar por la misma realidad: una semejanza de la experiencia ya vivida por el mismo Silva-personaje. De nuevo, en esta convivencia de espacios textuales de la novela se observa la utilización de la metaficción como una herramienta de representación de mundo; de esta forma, la interrelación de planos se potencia por una correspondencia entre el sentir de los personajes de ficción (Lisuarte, Perión y Amadís de Grecia) y la capacidad que posee el autor por extender sus sensaciones e impresiones a través de la percepción imaginativa del relato.

El tránsito onírico le servirá al Silva-personaje, cronista y traductor para conocer, por un lado el paradero del texto faltante para continuar con su labor de escritura, y por otro para poner de relieve una postura estilística literaria sobre qué se entenderá por amor y el significado del trabajo que representa llegar a la comunión del amador con la amada en busca de la obtención de una gloria, es decir, un bien material-emocional interno que modifica el comportamiento exterior y la relación con los demás dentro del universo imaginativo del libro de caballerías. Así, la necesidad de establecer estos tipos de puentes de comunicación discursiva con base en la ficción sentimental hace posible el trasvase de la acción narrativa central a una secundaria, y ésta, a su vez, a una tercera —con la intención de mostrar las posibilidades que la temática amorosa ofrece y sus alcances argumentativos—, mediante un paralelismo de espacios: uno real, la búsqueda del texto, y otro alternativo, la ensoñación.

Facultad individual de amor-razón en el enamoramiento

Lo expuesto en el apartado anterior será una constante a lo largo del segundo libro del *Amadís de Grecia*. La cuestión amorosa pasará por encima de la bélica, al contener una información altamente significativa dentro de la complejidad argumentativa de la «crónica». Silva construye ésta sobre una serie de recursos propios de la ficción sentimental, sobre todo en los episodios protagonizados por Amadís de Grecia, infundiéndole un halo inconfundible de emotividad. A lo largo del ciclo de los Floriseles y a partir de esta segunda parte del libro serán la mutación y revuelta sentimental interna que sufre el caballero protagonista las que den motivos para que se produzca una curiosa reflexión sobre lo que representa el sentimiento «sentimiento amoroso», concepto configurado bajo el binomio «amor y razón», es decir, «fe y conocimiento».

Amadís de Grecia se caracterizará a lo largo de esta novela y sus continuaciones por ser un personaje complejo y problemático desde un punto de vista espiritual y otro pragmático, una dicotomía que constituirá la esencia del personaje en —sin ir más lejos y por mencionar algunos puntos relevantes y claves para la construcción de su identidad e individualidad— su naturaleza cristiana y educación inicial en una corte de Oriente, el enamoramiento de dos doncellas (una cristiana y otra pagana), la doble identidad para poder acceder al amor de Niquea (esclava sármata y caballero). Esta duplicidad particular del caballero se cimentará sobre la vacilación anímica, a partir de la

resolución entre dos juicios o decisiones, y estará fundamentada en todo momento por su libertad de elección, por su libre albedrío²⁸.

Pero será el mismo Amadís de Grecia quien le cuente a la reina Zahara, curiosa por conocer su empresa y la forma en la que se produjo su hallazgo, el periplo y los trabajos que ha realizado para poder obtener el amor de Niquea, no sin antes dar cuenta de un enamoramiento anterior que dejó de lado al verse rendido ante la hermosura de la hija del Soldán; o quien le relate igualmente cómo el verse preso por el fuego del enamoramiento que lo consumía le llevo a realizar una serie de acciones para poder acercarse a su amada:

Por lo cual, sabréis, mi señora, que aquellos fuegos del cruel y doloroso amor traspasador de las libertades, superior de todos, amor, a quien todos los estados reconocen tributo y señorío, así sojuzgó mi corazón por unas letras de la soberana diosa de la hermosura de Niquea, princesa de Tebas, que sin ningún descanso fue sostenido hasta que su imagen me fue notificada en un padrón. Con la cual así fue más de nuevo sojuzgado que a los dolorosos fuegos de la princesa Luscela, que hasta entonces sin pensado remedio <me ha> abrasado d'ellos era, con dobladas llamas de la hermosura de Niquea fueron así amansados, que así como el encendido y grande fuego de las ardientes fornazas con el agua pierde la fuerza de la primera lumbre para cobralla doblada con el cauteloso amantamiento, con semejante melezina el cauteloso amor quiso que los míos encendidos fuessen con tan desigual sacrificio, que no solo de mí al corazón y el hábito y la vida fueron mudados, mas aquel príncipe que mi nombre y figura y pensamientos avía tomado con mis manos su sangre fue esparcida, sufriendo yo antes ser traspasador de la grandeza de la gloria de mis grandes hechos en la encubierta donzella Nereida, que no qu'el fingido Amadís de Grecia gozasse del galardón de mis encendidos desseos, para confirmación por experiencia de la superior piedad qu'el verdadero amor todas las cosas d'esta vida tiene, porque, no solo los dioses le quisieron otorgar la libertad de los corazones y el poco temor de las vidas, el perdimiento de los estados, mas aun que las honras por él se pospusiesen, y no solo las honras, mas aun el su poder y temor por él muchas vezes se pospone al del verdadero amor, haziendo dioses aquellas que amamos y ellas aman. (II, CXIII, 512)

Lo relatado por Amadís de Grecia resaltará una serie de elementos o detalles que lo impulsaron a la consecución de su empresa amorosa. El primero de ellos es la equiparación que hace de sí mismo con el elemento del fuego al momento de sentir amor. Y es que el fuego contendrá una propiedad que ya era señalada por Francisco López de Villalobos, quien compara el cuerpo humano con la emisión del calor realizada al encender un pedazo de madera; en este fenómeno, si bien intervienen los cuatro elementos, será el fuego que permita el nacimiento de los otros tres, superponiendo a la inflamación como el componente primigenio y que da lugar a los demás:

28. La del libre albedrío será una constante preocupación puesta en voz del narrador o de los personajes a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, al inicio de la novela, Ineril, amigo y escudero de Amadís de Grecia, cuestiona si éste puede atacar a los seguidores fervientes de esta religión. Aunque su origen es cristiano, él hasta ese momento sólo sabe que fue criado en la corte del rey de India y, por tanto, asume su deber con los dioses paganos en defensa de esta fe. Amadís, apelando la libre albedrío o libertad de decisión, le contesta así: «El Cavallero de la Ardiente Espada le respondió riendo con mucho amor: —Amigo Ineril, cosa es que puede ser lo que tú dizes venir yo de cristianos y no lo saber, pero lo dudoso lo menos se deve tomar. Yo al presente soy pagano; el rey que me crió asimismo lo es en la ley que desde que nací vivo; pues nunca otra tuve soy obligado a bivar y por ella morir como cualquier cavallero es obligado, porque hacer otra cosa sería perder la vista teniéndola y dexar el camino sabido por el que no sé con muchos yerros que d'llos se causan. Cree amigo que de los sabios es andar con el tiempo y hazer lo que su fortuna quisiere, pues en esta vida a ella somos sujetos, y si mis padres fueron cristianos o que no lo sean en mi mano es tener la ley que mejor me fuere, que por esso tiene el hombre diferencia entre las bestias con la razón que los dioses en él puso para escoger lo bueno y dexar lo no tal, pues tiene libre alvedrío» (I, IX,40). Para la temática del libre albedrío, véase Setkowicz (2020).

Porque el cuerpo del hombre es compuesto de quatro elementos y así mesmo todos los otros animales y la plantas, y las yervas, y el trigo y todos los otros mantenimientos. Como lo vemos manifesto quando se dehazen, porque si quemamos un madero sale d'el una humedad que tiene proporción a el agua, y sale humo que es el fuego, y salen vapores blandos que son del ayre, y queda ceniza que es en lugar de la tierra. (1543: fol. v^v)

Por ello, desde la perspectiva del caballero, el amor contendrá este tipo de propiedades, pues gracias a su concepción y al nacimiento de este sentimiento en el interior del individuo ocurre un portento que delimita la noción de realidad, otorgando así la voluntad, en un principio, a ese otro por el cual se comienza el enamoramiento. De ahí, creo, que no resulte baladí que Silva recurra constantemente al concepto del fuego y a las consecuencias que tiene este elemento en el personaje²⁹, pues, además de constituir una imagen recurrente para representar la reacción interna del enamorado ante la amada o viceversa, el ardimiento emocional que declara la pasión del ente de ficción originará una nueva realidad.

La carga semántica y significativa del fuego se reactiva para crear un nuevo universo y una naturaleza propia que responda a dinámicas particulares, dando pie a una inventiva que sustituirá la realidad conocida para implementar otra; en este caso: 1) la superposición de Niquea sobre Lucela (una nueva visión de mundo y de acción por y para el amor); y 2) la creación de una verdad alternativa para poder acceder al espacio en donde se encuentra Niquea. En cuanto al primer punto, la imagen del amor como fuego permitirá, por la propiedad de renovación constante que contiene, un renovado enamoramiento de Amadís de Grecia por Niquea, y con mucha mayor fuerza, dejando de lado lo que pudo llegar a sentir por Lucela: «con dobladas llamas de la hermosura de Niquea fueron así amansados, que así como el encendido y grande fuego de las ardientes fornazas con el agua pierde la fuerça de la primera lumbre para cobralla doblada con el cauteloso amatamiento...» (II, CXIII, 512). Y es que, gracias a esta cualidad de la constante llama y a la vivacidad que despide, se urdirá esa realidad alternativa con la que se pueda tener acceso a una poderosa emoción que, sin importar desechar otras, como una suerte de renovación, dará paso a otra realidad que nace de ese ímpetu³⁰.

29. Villalobos insiste: «El fuego elemental tiene su asiento y morada junto con el cielo de la luna, y es muy gran cuerpo porque dentro de su cimiento contiene el ayre todo y toda el agua y la tierra, y el grueso de su rueda es de inmensa grandeza. Como se puede conjeturar por la cantidad de los otros que se encierran dentro de su concavidad» (1543: fol. v^r).

30. Según Villalobos el fuego tendrá la capacidad de fin y de inicio debido a su propia naturaleza creadora y germinadora de un nuevo mundo, en este caso equiparado al que creará Amadís de Grecia para poder acercarse a Niquea (lo que responde en todo momento a una segunda naturaleza, sin dejar de respetar sus limitantes y virtudes): «quel fuego tiene capacidad al ayre, y está sabido quel fuego entre todos los elementos es potentíssimo y todas las cosas que toca destruye y convierte a su naturaleza; y pues esto es así, porque razón el elemento del fuego no inflama y enciende todo el elemento del ayre que está junto con él y dentro d'él. Y si dezís que el ayre se defiende esto no puede ser, según razón natural, porque ninguna yesca ay en el mundo tan fácil de convertirse en natura de fuego como es el ayre, tanto que quando queremos encender el fuego aventamos, y también con el soplo echámosle ayre porque este s'enciende luego y con él se aviva el fuego. Y quando esto se haze en un fuego pequeño artificial, mas razón era que toda la espera del fuego grandíssimo y fortíssimo quemase y convirtiesse en fuego a la espera del ayre. Y esta creciendo continuamente en su inflamación quemase toda la tierra y las plantas y árboles, y toda el agua de la mar, que ser salada luego se convertiría en flamas y así se inflamaría el universo orbe. E dize por mil modos y maneras: la primera es por los suso dicho, la segunda por los aparejos que ay en la tierra para ello de mineros sulfúreos y de mineros aluminosos, tanto que ay montes que siempre arden y echan de sí grandes llamas y por la mucha leña que ay en el mundo y árboles de tea y resina, y pez y otras materias combustibles y porque no ay piedra ni otro cuerpo que no eche fuego de sí, hiriéndole o fregándole; y estos son los mil modos que dize la copla por donde el mundo todo devía de ardersse cada día. A esto podrá ser que respondan los theólogos, que como dios puso límite y términos a la mar para que de allí no passase a cubrir la tierra, así puso términos al fuego para que no se estendiesse fuera de su lugar a quemar los otros elementos» (1543: f. vi^r).

Todo ello responde a un segundo elemento, detalle o punto: la configuración de una simulación para entrar al espacio donde se encuentra Niquea y su consentimiento del servicio de amarla. Con este presupuesto, Amadís de Grecia idea, junto con su amigo Gradamarte, disfrazarse de esclava sármata, acto que simboliza una muerte de la identidad guerrera para renacer con otra personalidad, siempre guiado por lo que representa el enamoramiento y el estado emocional del personaje:

el cauteloso amor quiso que los míos encendidos fuessen con tan desigual sacrificio, que no solo de mí al corazón y el hábito y la vida fueron mudados, mas aquel príncipe que mi nombre y figura y pensamientos avía tomado con mis manos su sangre fue esparcida, sufriendo yo antes ser traspasador de la grandeza de la gloria de mis grandes hechos en la encubierta donzella Nereida, que no qu'el fingido Amadís de Grecia gozasse del galardón de mis encendidos desseos. (II, CXIII, 512)

De esta manera, el fuego y la combustión interna que sufre quien ama le permiten al caballero realizar una empresa, un trabajo que implica la reducción de su gloria caballeresca para obtener la amorosa y, con ello, posicionarse como un más leal amador. Cabe recordar que Niquea se encuentra resguardada en una torre por órdenes del Soldán. Por consejo de su hermana, la hechicera Zirfea, fue encerrada al causar estragos –como si se tratara de una suerte de basilisco– en los hombres, debido a su gran hermosura. Silva no dejó pasar la oportunidad, pues la semántica y la conceptualización de la voz «fuego» en este segundo libro de la novela cobrará mayor relevancia si se pone en relación con la salamandra y la función de la mirada de los amantes. Además, las implicaciones gestuales y corporales enriquecen la complicación de la trama, así como la representación del amor por medio de materiales literarios variados, pero a menudo anclados en las convenciones propias de la ficción sentimental. Debemos recordar que Amadís de Grecia se enamorará de Niquea al verla a través de un retrato, mientras la donzella lo hará por las hazañas que ha oído que realizó el caballero. Por tanto, la interrelación entre el fuego y la salamandra radica en que este animal, valiéndose de la capacidad que tienen sus ojos para renovarse día tras día, como el Fisiólogo señala: «busca un muro que mire a Oriente y se introduce en su hendidura [mirando a oriente] y al levantarse el sol se abren sus ojos y quedan de nuevo sanos» (Anónimo, 1999: II, 140). Así, la paridad entre los amantes cuando declaran su amor el uno al otro permitirá la develación de la trama de simulación que había creado Amadís de Grecia para obtener el amor de Niquea.

La imagen del fuego no será un material poco utilizado por Silva. Hemos visto su uso en «Lamentación» y «Sueño», pero será en un compendio de textos que forman su *Cancionero* donde cobre mayor fuerza la importancia de la inflamación amorosa del individuo. Por ejemplo, en un soneto que trata sobre la fuerza de la llama interna —que refleja el proceso del enamoramiento entre el hombre y la mujer, así como el reconocimiento de estos sobre sus pasiones y sentimientos—, se intentan ofrecer los pormenores de la intrusión de la amada en el cuerpo y alma del amador, acción que le permite mantener la vida, si tomamos al fuego como el elemento rector de la naturaleza del ser:

El sol, por sí, en las estopas nunca prende,
mas en un concavo espejo refrexados
sus rayos con su figura y embiados,
en bivas llamas de fuego las enciende.
Mi corazón es espejo do descende
en su luna, que es mi alma, la figura
de aquel sol de vuestra gran hermosura.

Mis entrañas las estopas bien se ençienden.
 O grandezas jamás vistas ni entendidas,
 que de vuestra merced ajeno todo fuego
 y de mismo es por vos, que no lo niego,
 que haga con maravillas escondidas
 vuestra ymagen a mi alma junta fuego,
 mis entrañas como estopas ençendidas³¹.

De ahí que la transformación de la identidad de Amadís de Grecia no sea ajena al imaginario literario de Silva, que pondrá en práctica en sus siguientes obras. La muda de hábito resalta el halo de renovación que necesita hacer y sentir el caballero para liberarse de un motivo amoroso anterior: su amor por Lucela. Esta entrega a la verdadera amada se materializará a través del cambio de vestimenta que el caballero efectúa. Apoyado por una serie de gestos y acciones propios de su nueva identidad (esclava sármata), ésta le permite adentrarse en el espacio privado de su amada (Niquea). La acción descrita adquirirá connotaciones significativas que enriquecerán su fama caballeresca, e incluso se reflejará en el espacio público, cuando al recuperar su identidad masculina engrandezca aún más su nombre por medio de una actuación bélica inspirada en la concreción de su relación amorosa³². La persecución de la gloria, por tanto, no es privativa de una multiplicidad y plasticidad del individuo. Éste, para conseguir el objeto de su deseo, en este caso el amor de la amada, habrá de arriesgar su propia fama en favor de un bien mayor que obtendrá de ello y que le ayudará a definir su identidad.

Esta correlación de imágenes, a mi forma de ver, irá más allá, pues fomentará una conceptualización del «verdadero amor». Éste consistirá en el resultado de una pragmática, es decir, se necesita de la experiencia en primera persona para poder comprender y entender un valor espiritual que se emana del amor. Amadís de Grecia lo deja claro al puntualizar el trabajo que ha pasado al concretar sus deseos:

por espiriencia de la superior piedad qu'el verdadero amor todas las cosas d'esta vida tiene, porque, no solo los dioses le quisieron otorgar la libertad de los coraçones y el poco temor de las vidas, el perdimiento de los estados, mas aun que las honras por él se pospu-

31. Véase manuscrito del cancionero *Laberinto de amor* de Feliciano de Silva indicado en la bibliografía. Para la transcripción se normaliza con la puntuación y acentuación moderna, según la edición del mismo que estoy elaborando.

32. En otro soneto del *Cancionero*, Silva explora la imagen del amador como un esclavo de la amada por el enamoramiento que padece, lo que puede ser equivalente al sentimiento de Amadís de Grecia al volverse una esclava sármata:

Es de la fuerte y manera por razón
 de toda naturaleza ya en costumbre,
 que la piedra pedernal ençiende lumbré
 siendo fría y siendo frío el esclavo,
 pues de la misma manera el coraçón,
 frío de fuego de amor y sus llamas,
 ençiende más que la yesca mis entrañas
 sy ha tocado vuestro dorado harpón.
 Syno que en aqueste fuego bien verás
 que encerrados en mis pechos como encaxas,
 y que hechos mis ojos de agua almarrazas,
 no los matan más que a fuego de alquitrán,
 porque sus llamas tan altas, y no baxas,
 son eternas como el alma donde están.

siesen, y no solo las honras, mas aun el su poder y temor por él muchas vezes se postpone al del verdadero amor, haziendo dioses aquellas que amamos y ellas aman. (II, 140)

La libertad de decisión ya no dependerá, de esta forma, de lo emanado por una divinidad superior, sino que dependerá del individuo; se manifiesta un conocimiento profundo sobre la nueva posición que tomarán tanto el caballero cuanto la dama para emprender acciones con la finalidad de legitimar su amor. La entrega, la correspondencia y la comunión entre los amantes adquirirá un grado superior, pues el fuego interno que ha movido a uno y a otro dará cuenta del inicio de una transformación³³, una entidad integral que es capaz de gobernar al amador y la amada, o viceversa, por los mandamientos que el dios Amor ha establecido para este tipo de casos.

Por tanto, el «verdadero amor» al que se refiere Amadís de Grecia, y que ha aprendido durante el proceso de cumplir y plasmar su amor con Niquea, depende en todo momento de una dicotomía estructural y de una relación equivalente en fuerzas entre el amor (manifestado por la emotividad) y la razón. Es la declaración que el mismo caballero hace al cerrar el relato sobre sus trabajos amorosos: «que para que veas lo que nunca por maravilla se juntaron, que fue amor y razón, que quieras ver a mi señora Niquea para que juzgues cuán poco es lo que en su servicio he hecho con lo que ella y su grandeza merecen» (II, CXIII, 512).

Por este motivo, la concepción del trabajo amoroso para conseguir un amor verdadero se constituye a partir de la unión de la fe y el conocimiento, en su interacción y, por momentos, en la intervención de uno por encima del otro mediante una elección acorde a la situación que se debe enfrentar para materializar la pasión amorosa. El primero de estos dos constituyentes, la fe, consistirá en una creencia firme y consistente, sin saber el resultado de lo que pueda pasar; la confianza de una idea que se concretará a partir del ardimiento con el que se debe contar para realizar una serie de acciones con la finalidad de asir la atención y el pensamiento de otro individuo. Una especie de comunicación espiritual que tratará de establecerse dentro del corazón del caballero o la dama, y que partirá del fuego o la combustión creada por la necesidad de estar cerca del amado o amada. En cuanto al segundo constituyente, el conocimiento, derivará de las acciones mismas, es decir, se iniciará en cuanto la idea se ponga en práctica. Serán los pasos que han de seguirse, a pesar de la pasión, para obtener el amor deseado y hallar la paz interna que solamente se alcanzará al estar junto al otro; a saber, una suerte de comunión en donde lo inefable, realizado por medio de la simulación de ser y convertirse por amor, redundará en un bien individual y común de la pareja, tanto en el plano personal cuanto en el social.

Conclusiones

No cabe duda de que la ficción sentimental fue materia novelable para los libros de caballerías escritos por Feliciano de Silva. Pero el uso de los recursos literarios de este género va más allá, pues sustentó gran parte de su obra narrativa. Por eso me atrevo a ubicar a este escritor como un autor de ficción sentimental, que utilizó la novela de caballerías como una renovada exploración de su estilo literario, desarrollando uno propio y que estructura su forma de escritura. Una escritura que marca la ruptura de espacios de ficción mediante una multiplicidad de planos, con una tridimensionalidad tanto de composición cuanto de recepción en cuyo juego de perspectivas el

33. Tendremos que esperar hasta la primera parte del *Florisel de Niquea* en donde varios personajes manifestarán su transformación en el otro, por ejemplo, aunque de forma paródica el pastor Darinel, quien declara constantemente que es la misma Silvia, doncella encubierta de pastora de la cual está enamorado. Para la temática de la transformación del amante en la amada, véase Seres (1996).

receptor juega un papel esencial; y esto, gracias al uso de la metaficción en donde las convenciones propias de la ficción sentimental darán pie a unas nuevas formas compositivas en los libros de caballerías.

El relato en donde se narra el hallazgo del segundo libro del *Amadís de Grecia*, me parece, sirvió de pretexto a Feliciano de Silva para puntualizar y proponer una nueva manera de concebir lo caballeresco o, y aquí surge la pregunta, ¿sería la necesidad de Silva por presentar una ficción sentimental lo que permitió mudar la mirada del quehacer narrativo propio de un libro de caballerías? A partir de esto se impulsará una constante reflexión sobre los quebrantos amorosos y los alcances que el enamoramiento ofrecía tanto para la creación de una identidad de los personajes cuanto para la consumación de su actuación en el espacio de ficción. Y es que el amor, por momentos, muchos más de lo que pudiera pensarse, ocupa un lugar determinante en las novelas de Silva.

La catarsis amorosa que se aprecia en el diálogo de *Amadís de Grecia*, durante el episodio en donde explica su sentir amoroso por Niquea y los trabajos que realizó por ella, resalta una necesidad de dar por terminada, o al menos suspendida, su identidad caballeresca para apropiarse de otra que le permita el acceso al espacio privado de Niquea; se demuestra, así, una real preocupación por apropiarse de otra subjetividad, un juego de simulación, para establecer una equivalencia tanto de imagen cuanto de forma. El disfraz de esclava sármata, estrategia que sale de la norma usual de cortejo amoroso, ayuda a establecer una serie de conexiones en vías de una resolución satisfactoria para los amantes, ya que la creación de una ficción o realidad alterna a la historia potenciará la conquista y la consumación de los deseos del amador. Ya no se determinará su constitución del más leal amador a partir de la solución de un conflicto maravilloso, sino gracias a la pragmática de una teoría puesta en acción, es decir, lo empírico estará por encima de la idealización del amor, ya que para conseguir al objeto de pasión, en este caso la amada, se deberán realizar una serie de pasos que se distinguen por su pragmatismo y no por una supuesta realidad sensible creada por la fantasía y la imaginación.

De ahí que la imagen del fuego y las connotaciones que encierra en ambos episodios den cuenta de la formación de mundo que representa el enamoramiento, así como el encumbramiento del ser amado como si se tratara de una divinidad. Pues el verdadero amor, según lo plasmado en este artículo, es aquel que se consigue de manera material en un plano de acción real, aunque para conseguirlo se tenga que recurrir a la simulación. El libre albedrío, desde esta perspectiva, será la consolidación del sentimiento individual que, si bien se piensa en un bien común de la relación a largo plazo, yacerá en la decisión del amador y del amado por mantenerse unidos, a pesar de que esto signifique una ruptura momentánea del sistema de creencias establecido en la sustantividad ficcional, y que, en un sentido mayor, contravenga con lo esperado en un libro de caballerías.

Lo emocional, pasional, los efectos causados por el enamoramiento en sus diversas disposiciones ficcionales, así como la variedad multifacética del sentir amor que contendrán sus obras, vieron en este proceso germinal el estilo que continuaría Silva en el ciclo de los *Floriseles*. Un autor que rompió las fronteras creativas y genéricas en vías de desarrollar una escritura propia, una ficción en donde lo sentimental adquiere mayor relevancia, sin dejar de lado lo caballeresco, pero que, insisto, se podría hablar de un catálogo propio de la ficción sentimental. La necesidad de analizar estos episodios consistió en mostrar las pautas que estableció este autor en su narrativa, una verdadera columna vertebral y creativa en sus novelas de caballerías. Silva, a mi modo de ver, construyó una literatura con naturaleza propia de la ficción sentimental más que de la caballerisca; esto, sin duda, ayudó a enderezar los cauces novelescos y las complicaciones narrativo-dramáticas de sus obras.

Bibliografía

- AGUILAR PERDOMO, M.^a del Rosario (2001), «La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor», en *Fechos antiguos que los caballeros en armas pasaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 125-150.
- ANÓNIMO, *Fisiólogo* (1999), introd., trad., y notas Teresa Martínez Manzano y Carmen Calvo Delcán, Madrid, Gredos.
- BLAY MANZANERA, Vicenta (2000), «La convergencia de lo caballerescos y lo sentimental en los siglos XV y XVI», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, pp. 249-287.
- BRANDENBERGER, Tobias (2003), «Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva», *Revista de Literatura Medieval*, 15, pp. 55-80.
- ____ (2012), *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico*, Madrid, Verbum.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1991), «La iniciación caballeresca en el *Amadís de Gaula*», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. María Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 59-79.
- ____ (2004), «La iniciación caballeresca de don Quijote», *Philologia Hispalensis*, 18, 2, pp. 21-48.
- ____ (2009), «Introducción a los gestos afectivos y cortesés en el *Amadís de Gaula*» en *Amadís y sus libros: 500 años*, ed. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, pp. 55-93.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1674), *Tesoro de la lengua*, Madrid, Melchor Sánchez.
- CROWLEY, Timothy D. (2016), «Neoplatonic love logic in Feliciano de Silva's *Amadís de Grecia* (1530)», *Intertexts*, 20, pp. 1-24.
- DANIELS, Marie Cort (1983), «Feliciano de Silva: A Sixteenth-Century Reader-Writer of Romance», en *Creation and Re-Creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in Honor of Stephen Gilman*, ed. Ronald E. Surtz y Nora Weinerth. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 77-88.
- ELIANO, Claudio (1984), *Historia de los animales. Libros I-VIII*, introd., trad., y notas José María Regañón López, Madrid, Gredos.
- JIMÉNEZ RUIZ, José (1996-1997), «Una nueva novela sentimental. Pertinencia y pervivencia de la conciencia genérica en Los amores de Filisel y Marfilia de Feliciano de Silva», *Glosa: Anuario del Departamento de Filología Española y sus Didácticas*, 7-9, pp. 121-183.
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco (1543), *Libro intitulado los problemas de Villalobos, que tracta de cuerpos naturales y morales. Y dos diálogos de medicina, y el tratado de las tres grandes, y una canción y la Comedia de Amphytrion*, Medina del Campo, Juan Pedro Mussetti.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2008), «Del fin'amors al neoplatonismo: amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica», *Tirant*, 11, pp. 119-142.
- ____ (2010), «Fidelidad sentimental y catarsis amorosa en el ciclo de *Amadís de Gaula*», *Revista de Literatura Medieval*, 22, pp. 155-184.
- MORAL CAÑETE, Francisco (2009a) «*El Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballeresca hispana (I)», *Analecta Malacitana*, 32, 1, pp. 59-83.
- ____ (2009b), «*El Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballeresca hispana (II)», *Analecta malacitana*, 32, 2, pp. 433-461.

- PARKER, Alexander (1986). *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra.
- PARRILLA, Carmen (2016), «La ficción sentimental», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. y dir. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1039-1064.
- PLINIO EL VIEJO (2003), *Historia Natural. Libros VII-XI*, trad. y notas E. del Barro Sanz, I. García Arribas, A. M^a. Moure Casas, L. A. Hernández Miguel, M^a. L. Arribas Hernáez, Madrid, Gredos.
- RICO, Francisco (1986), *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en la cultura española*, Madrid, Alianza.
- SALAZAR RINCÓN, Javier (2002), «Entre la ciencia y el sueño. Notas sobre la forma de los cuatro elementos en las letras españolas», *Revista de Literatura*, LXIV, 128, pp. 319-364.
- SALES DASÍ, Emilio José (2007), «La imitación en las continuaciones ortodoxas del *Amadís de Gaula*. I. Los episodios amorosos», en *De la literatura caballeresca al Quijote*, coord. Juan Manuel Cacho Bleuca, ed. Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés, Karla Xiomara Luna Mariscal, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 395-417.
- SERES, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica.
- SETKOWICZ, Katarzyna (2020), «Los caballeros andantes en la obra de Feliciano de Silva: entre tolerancia y relativismo religioso», *Tirant*, 23, pp. 261-275.
- SILVA, Feliciano de (2004), *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- _____, *Laberinto de amor*, manuscrito.
- WALDE MOHENO, Lillian von der (1997), «La ficción sentimental», *Medievalia*, 25, pp. 1-25.
- _____, (2005), «La experimentación literaria del siglo XV. A propósito de *Grimalte y Gradisa*, de Juan de Flores», en *Juan de Flores: Four Studies*, ed. Joseph J. Gwara, Londres, Universidad de Londres, pp. 75-89.