

**ACTES DEL VII CONGRÉS  
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL**  
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

**Volum III**

**EDITORS:**  
**SANTIAGO FORTUÑO LLORENS**  
**TOMÁS MARTÍNEZ ROMERO**



**Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è : 1997 : Castelló de la Plana)**

Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval : (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN 84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago, ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I  
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-281-0 (tercer volum)  
ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s. l.

Dipòsit legal: CS-257-1999 (III)



# *DON SILVES DE LA SELVA.* LAS ÚLTIMAS IMÁGENES DEL MUNDO AMADISIANO

ISABEL ROMERO TABARES  
*Universidad Pontificia Comillas. Madrid*

NO QUIERO dedicar esta comunicación a describir un libro de caballerías, en este caso el que cierra el ciclo de los *Amadises*. Naturalmente debo informar a los esforzados oyentes y futuros lectores de los datos fundamentales de la obra, pero quisiera destinar estas páginas a recoger unas reflexiones sobre el universo imaginado que conforma la saga de relatos fantásticos y heroicos más famosa de nuestra literatura.

1. *Don Silves de la Selva* fue escrito en 1545 por Pedro de Luján, escritor, impresor y abogado sevillano, seguidor declarado aunque también crítico, de la doctrina de Erasmo. Su «dozeno» libro de *Amadís*, como él mismo numera, fue escrito, al parecer, en ratos de esparcimiento y, desde luego, persigue un objetivo didáctico y moralizante al que no escapan muchos de los autores de caballerías del momento.

Bien por convicción propia o por vender mejor las mismas aventuras, muchos escritores teñían de sabiduría moral el relato que escribían. Personalmente, pienso que la mayoría al menos, *creía* lo que decía. Es decir, que con mayor o menor fortuna expresaban a través de sus personajes un ideal de vida y de comportamiento.

En el caso de *Don Silves*, se presenta la imagen de un caballero coronado alegóricamente como triunfador en las virtudes y más preparado para la paz que para la guerra; es decir, estamos lejos del modelo belicoso o pendenciero del paladín. Por otra parte, las virtudes no son en él moldes rígidos ni agarrados, no le impiden enamorarse (de una mujer guerrera, por cierto), ni le convierten en un modelo de pureza retirado del mundo. *Don Silves* representa un ideal caballeresco más integrado, más humano y más humanista, según corresponde a un caballero del imperio de Carlos V. Ciertamente es que, desde el punto de vista narrativo, su autor, Luján, no supo crear una figura novelesca que armonizase todos los aspectos que presenta en su héroe. Por lo que sé, no creo que existan en el mundo caballeresco hispánico mejores protagonistas que Amadís o Tirant. *Don Silves* resulta más una combinación de elementos que un personaje entero, pero es claro que asoma en él un trasfondo ideológico determinado, una característica visión de la vida.

En este sentido, estamos muy lejos de los libros de Montalvo; en apenas cuarenta años, el ideal guerrero de la cruzada, el conflicto moral entre la caballería (entendida ésta como estamento al servicio de una causa) y el amor o los intereses personales, se han evaporado. Es curioso que el principio y el final de la saga más representativa de la literatura caballerescas española manifiesten idearios tan diferentes. Otra vez tenemos ante nosotros una expresión cultural de los cambios políticos y sociales acaecidos en el país.

2. Entre Amadís de Gaula y su tataranieta Don Silves, se ocupó de las aventuras de la familia el autor más prolífico en las letras caballerescas hispanas, el exuberante Feliciano de Silva. Hubo, sin embargo, otros escritores que intervinieron en la saga: Páez de Rivera, autor del *Florisando* (1510) y Juan Díaz, responsable de un *Lisuarte de Grecia*, libro VIII de *Amadís*, que osó nada menos que «matar» (o permitir que muriese, para el caso es lo mismo) al héroe primero en 1526. Dicha muerte motivó, según cuenta Francisco de Portugal, la desolación de la familia de aquel hidalgo que, cuando volvió a su casa y se la encontró de duelo, al preguntar la causa del llanto y los lamentos, le respondieron con un escueto y elocuente «señor, hase muerto Amadís», como si fuese causa suficiente para todo aquel drama. Pero sobre todo, provocó la furia de Silva que, cuando consigue publicar su *Amadís de Grecia*, descarga contra Díaz su ira en una «Nota del corrector» donde le desea la muerte a aquel libro engañoso.<sup>1</sup>

Feliciano de Silva escribió en total cinco de las continuaciones de *Amadís*. La última, cuarta parte de *Florisel de Niquea*, libro XI de *Amadís*, se publicó, debido a la lentitud con la que se difundían los libros, seis años después que *Don Silves de la Selva* y De Silva tuvo conocimiento de ello, aunque coloca a su autor por debajo de sí mismo naturalmente.<sup>2</sup>

La aportación de Silva, importante en el número, lo fue aún más en cuanto al contenido pues marcó en lo sucesivo la forma de narrar, la disposición de los personajes, la cantidad y calidad de sus aventuras, la profusión de maravillas. En resumen, revolucionó la serie. De Silva era un autor sofisticado que des-

---

1. Feliciano de Silva: *Amadís de Grecia*, edición impresa en Sevilla, Jacobo Cromberger, 1549, fol. II ivto.

2. Este dato aparece en Pascual de Gayangos (ed.): *Libros de caballerías (Amadís de Gaula. Las Sergas de Esplandián)* con un «Discurso preliminar» y «Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa hasta el año 1800», Madrid, BAE, vol. 40, 1950, n. 1. No tendremos en cuenta este dato en esta comunicación, puesto que en las continuaciones de *Amadís*, aunque se sigue fundamentalmente el orden cronológico de publicaciones, se antepone el orden de acontecimientos novelescos narrados. De hecho, *Don Silves* está considerado como el libro XII, aunque haya sido publicado antes del XI.

cubrió el gusto del público por lo complicado y extraordinario. Con él, las historias se alargaron, las aventuras se hicieron más enrevesadas, los enamoramientos menos idealizados y más sensuales. De Silva no tenía en cuenta el afán moralizador de Montalvo; estaba más pendiente de satisfacer al público y de sacar partido, narrativamente hablando, a los libros de caballerías.<sup>3</sup> Y lo hizo. Aunque el *Amadís de Gaula* fuese más popular como libro aislado, el conjunto de las diferentes obras caballerescas de Silva tuvo más ediciones. Irving Leonard (*Los libros del conquistador*, 1979: 114) comenta que el *Florisel de Niquea* fue el libro de mayor aceptación durante parte del siglo. Todo esto indica que la descompensación actual entre la popularidad de las obras de Silva y Montalvo no existió en el siglo XVI; de hecho aquél fue un autor tan famoso que se le atribuyeron obras que no eran suyas, entre ellas la propia decimosegunda parte de *Amadís*, el *Don Silves de la Selva*,<sup>4</sup> y fue considerado por algunos como un escritor de la talla de Antonio de Guevara.<sup>5</sup> También se sabe que fue amigo de Jorge de Montemayor quien le dedicó un epitafio y una elegía.<sup>6</sup>

Sin embargo, las obras de este autor fueron despreciadas en la época moderna, y en consecuencia se juzgó que apenas merecía la pena estudiarlo por lo insignificante de su aportación. Este desprecio deriva sin duda de los comentarios y ataques de Cervantes que han sustentado, a su vez, la crítica de finales del XIX y principios del XX.<sup>7</sup>

Parece que nos acercamos a una clave importante: el público lector de caballerías gustaba del *estilo* de Feliciano de Silva. Seguramente no estaba tan atento a las cosas que el autor escribía, sino a *cómo* las escribía; es decir que empezamos a percibir un interés típicamente literario en estas lecturas. A la gente le gustaban por sí mismas, porque no sólo se narra la aventura, sino que el autor se recrea describiendo los detalles, expresando los sentimientos de

---

3. Sobre Feliciano de Silva, vid. D. Eisenberg: «*Amadís de Gaula* and *Amadís de Grecia*. In defense of Feliciano de Silva» en *Romances of chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1982, : 75-85. También Narciso Alonso Cortés: «Feliciano de Silva» *BRAE*, 20 (1933): 382-404, y H. Thomas: *Dos romances anónimos del siglo XVI, I. El sueño de Feliciano de Silva*, Madrid, Centro de estudios históricos, 1917. Este romance es una composición basada en el texto «Sueño de Feliciano de Silva» que se encuentra al final del Lib. I de *Amadís de Grecia*.

4. Gayangos indica esta atribución y Nicolás Antonio le supone autor de parte del *Espejo de príncipes*.

5. Vid. «Carta del Bachiller de Arcadia» en *Sales españolas*, ed. de A. Paz y Meliá; BAE, 175, Madrid, Atlas, 1964, 2ª ed.: 35.

6. A. González Palencia (ed.): *Cancionero del poeta Jorge de Montemayor*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 2ª época, 9, 1932: 443-447.

7. Menéndez Pelayo hace alusión a la redacción de *Don Silves* y afirma que Luján fue «mucho mayor prosista que Feliciano de Silva», en *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1961, CCLXIV.

los personajes, acumulando las dificultades para que el héroe demuestre sus magníficas cualidades.

Ahora bien, nos hemos acostumbrado a interpretar estos recursos literarios de la manera más superficial. Hemos entendido durante años que los autores de estos libros «exageraban» más y más para mantener a los lectores interesados y para intentar demostrar que su héroe era superior a sus antepasados o competidores, pero que en realidad todos los libros eran «iguales». Normalmente repetíamos estas afirmaciones porque no habíamos leído esos libros y, sobre todo, porque los contemplábamos con los criterios que nos ofrecen nuestra mentalidad y formación estética actuales. Acaso en el siglo xxv resulte incomprensible e infantil nuestra devoción por ciertas trilogías cinematográficas llamadas *La guerra de las galaxias* o *Indiana Jones*, siendo así que, vistos «objetivamente», los protagonistas se comportan siempre de la misma manera, acaban con los enemigos (siempre los mismos) del mismo modo y viven aventuras prácticamente idénticas en las que sólo cambian el número o tamaño de los seres más extraños imaginables, o la cantidad de insectos, roedores o reptiles que pueden resistir nuestros estómagos. Y no hablemos de las relaciones amorosas porque ésas hace mucho que siguen igual.

En resumen, como ya dijo el profesor Eisenberg (1982: 72), «no cabría esperar que los lectores de los libros compraran y leyeran dichas obras si les hubiesen parecido todas iguales. Fueron precisamente las diferencias las que posibilitaron la configuración de los libros de caballerías como un género en sí mismo».

Es decir, que no podemos ofuscarnos con el hecho de que las continuaciones nos parezcan aburridas, porque las diferentes partes de esas trilogías actuales mencionadas no nos lo parecen. Nosotros, como nuestros antepasados, esperamos *buenas* continuaciones y sabemos apreciar las diferencias.

Pero aquí, inesperadamente, nos encontramos con la cuestión por la que nos preguntábamos al comienzo de estas líneas. Lo que hizo tan atractivos en su época a los libros de caballerías es exactamente lo mismo que hace atrayentes nuestros relatos de aventuras: el escenario donde se desarrollan y la forma de narrar las peripecias de los personajes. Aunque conviene recordar que la idea de narraciones fantásticas que poseemos en la actualidad, no debe aplicarse sin más a la literatura de aquel tiempo, podemos apreciar que el «gancho» de aquellas historias, como ya hemos dicho, corresponde al interés estrictamente literario que ellas desprenden y provoca en los lectores el deseo (imposible de satisfacer totalmente) de colmar la *imaginación* con nuevos paisajes y aventuras. Poco importaba que éstos fuesen verdaderos o simplemente creíbles, lo más importante es que eran **fantásticos**.

Y aquí entra en escena el tema capital que nos ocupa. El fundamento de estos libros únicos e inigualables: la fantasía. Con la aparición de los primeros li-

bros de caballerías, nos encontramos por primera vez en la historia literaria, con relatos considerablemente extensos que despliegan un universo imaginario colmado de criaturas inventadas.

Ahora bien, lo original de estos relatos (particularmente en el caso de los renacentistas) no se encuentra en la invención propiamente de monstruos, fenómenos o personajes, sino en la mezcla de los mismos, en el abigarramiento de las construcciones narrativas edificadas con materiales irreales y decoradas con alambicados motivos de diversos orígenes, en torno al mundo caballeresco. Los autores de aquellos libros no mentían, en cierto modo, cuando decían no haber sido más que «traductores» de historias. Inventaron ese universo, pero los habitantes que lo poblaban estaban, en su mayoría, inventados mucho antes de que ellos empuñasen la pluma. No tenían más que volver la vista a los relatos medievales y allí estaban los bestiarios, los amantes desesperados, el lenguaje arcaizante, el caballero solitario, el mar proceloso, los gigantes y los hechiceros. No haré referencia al origen de este mundo, sino que me ceñiré a rastrear lo *maravilloso* (identificándolo ahora con lo *fantástico*, aun a riesgo de simplificar) en las circunstancias sociales, religiosas y literarias más cercanas a los libros de caballerías (el *humus* del que brotaron), para expresar cómo ellos son, en definitiva, frutos del mismo.

3. La Edad Media recibió la herencia de lo maravilloso procedente de la más remota antigüedad y en ella se realizó la fusión de ese mundo antiquísimo con el reciente cristianismo. La religión cristiana asimiló y adaptó, en gran medida, el sustrato cultural y folclórico de las antiguas civilizaciones, ya que como afirma Le Goff, (*Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, 1985: 10) «toda sociedad segrega –más o menos– algo de lo maravilloso, pero sobre todo se nutre de lo maravilloso precedente».<sup>8</sup>

Gracias a la síntesis entre lo cristiano, lo clásico y lo pagano, el universo real y el imaginado convivieron en la época medieval sin que ello supusiera el menor desgarramiento cultural. Si tomamos el ejemplo de la imagen de la Tierra que circulaba por aquellos años, nos sorprenderemos al comprobar que el conocimiento geográfico *práctico* que sin duda existió en esa época no se plasaba en los mapas. «El cartógrafo deseaba fabricar una joya que resumiese el noble arte de la cosmografía, con el Paraíso terrenal señalado en forma de

---

8. En este sentido, el cristianismo aceptó y acogió lo ya existente, pero creó muy poco en este campo; es cierto que se puede hablar de lo maravilloso cristiano que corresponde a lo sobrenatural y milagroso propio del cristianismo, pero dicha categoría es diferente por su naturaleza y función de lo propiamente maravilloso; así pues, este concepto, en una época cristiana como es la medieval, se circunscribe a la herencia.

isla en el extremo oriental [...] y Jerusalén convenientemente situada en el centro. Los propios navegantes debieron contemplarlo admirados y deleitados. No iban a guiarse por él» (C.S. Lewis: 110-111). Sabemos que gran parte de la geografía medieval es puramente fantástica. Sin embargo, junto a estas historias, el conocimiento geográfico de los medievales era un conocimiento *real*. Cruzadas, peregrinaciones y viajes comerciales se encargaron de proporcionárselo.

Otro tanto ocurría con los animales. La zoología escrita en aquella época es un compendio de historias fantásticas sobre criaturas increíbles que los autores (por supuesto) nunca habían visto y que, en la mayoría de los casos, nunca habían existido. Esas fantasías tampoco fueron inventadas por los medievales; el mérito de la ocurrencia se debe a los antiguos, ya que, a partir de Herodoto, la literatura clásica está llena de relatos sobre animales extraños.

Sin embargo, una vez más, junto a estas creencias habitaba la realidad. Nos resulta difícil comprender cómo en una sociedad eminentemente agraria, en la que todo el mundo había visto águilas, zorros o ciervos, se difundían sin asombro las descripciones y relatos de los bestiarios. Tal vez no se diera entre los medievales una convicción firme, pero está claro que al menos no eran incrédulos.

Pero debajo de todo esto hay algo más. No habría sido posible esa síntesis entre lo fabuloso y lo real sin la capacidad de simbolización del pensamiento medieval. «Para el hombre del 1300, dotado del ‘sentido del símbolo’, no existe frontera estricta entre el mundo de lo sensible y el de lo inteligible».<sup>9</sup> De este modo descubre en todo lo sensible manifestaciones de lo ultrasensible, la realidad que percibe a su alrededor no es más que una inmensa representación de la verdad que se oculta tras ella; así pues, lo maravilloso, lo extraño y admirable podía ser rápidamente aceptado y comprendido. El mundo estaba lleno de fisuras por las que podía colarse otra realidad mucho más verdadera y significativa que la que se encontraba al alcance de los sentidos. De este modo, si todas las cosas mundanas establecidas bajo el cielo derivan de cosas situadas por encima de él, la suposición de que se hubiese infundido a la naturaleza y conducta de los animales un sentido análogo y moral no sería inaceptable.

La Edad Media gozó de un mundo desplegado en multitud de símbolos. No sólo la Naturaleza, sino la cultura toda estaba transida de referencias a lo espiritual. Como es lógico, todo ese entramado acabó por caer en el exceso, lo cual provocó que la simbolización se transformara en costumbre, en algo mecánico. El pensamiento simbólico medieval fue agotándose paulatinamente.

---

9. I. Malaxecheverría (ed.) *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1989: 215.

Encontrar símbolos parecía ser más un juego de eruditos que una manifestación viva de la cultura, así que lo simbólico descendió del ámbito puramente espiritual o religioso al aspecto *exclusivamente moral*. Y entonces ya dejó de existir como tal símbolo. Sin embargo, el valor que tenían los símbolos para la cultura medieval era muy grande; aún en el terreno moral, lo simbólico, aunque a veces forzado, se defendió largo tiempo con las armas de la alegoría.<sup>10</sup>

No obstante, a medida que avanza el tiempo y la inquietud renacentista recupera la Antigüedad de forma más completa, la alegoría deberá convivir con la mitología clásica. Finalmente los mitos, llenos de expresividad, sentimiento y belleza poética ocuparán el lugar de la alegoría, aunque nunca de la misma manera. En realidad, lo simbólico va dejando de impregnar todas las esferas sociales y culturales a medida que se abre paso el pensamiento científico moderno. No se pierde la capacidad simbólica, sino que empiezan a deslindarse los campos, ya que el pensamiento se había vuelto demasiado dependiente de las figuras. El empuje arrollador de la nueva mentalidad y la nueva ciencia, ocupada del curso de la Naturaleza, no iba a detenerse ante la fragilidad intrínseca del decorado simbólico.

Sin embargo, no se produjo el cambio sin tensiones ni, a veces, sin violencia; la pretensión medieval de interpretar el mundo en su totalidad, fundamentada y expresada por medio del simbolismo sin acudir a términos lógicos, la representación a través de figuras de todo lo que podía concebirse en el universo, todo ello estaba inmóvil; esa rigidez del pensamiento, conectada en la mayoría de los casos con los intereses del poder, ofreció toda la resistencia que pudo para no desaparecer.

Y, de hecho, no desapareció del todo. El mundo cambió sin duda, mejor dicho, cambió la *imagen* del mundo, incluso geográficamente hablando, pero se conservó un amplio reducto «fantástico» que estimulaba a los conquistadores del Nuevo Mundo a buscar el territorio de las Amazonas o la Fuente de la Eterna Juventud.<sup>11</sup> Porque en el sustrato de aquella sociedad plural, mestiza y contradictoria se había acuñado lo que hoy llamamos un *imaginario*, un universo de imágenes mentales que desborda, por su capacidad creadora, los elementos ide-

10. Esta pervivencia puede explicarse además por las posibilidades pedagógicas que proporcionaba la alegoría, dado el afán didáctico que impregna todo el espíritu medieval.

11. En realidad, estas conexiones con el mundo clásico y mitológico se encuentran también en la Edad Media y servían de estímulo para no pocas empresas. Alfonso X restauró el acueducto de Segovia, considerado como una de las obras de Hércules en España, para demostrar que él podía intervenir en las realizaciones de aquel ilustre antepasado. Vid. F. Rico: «Idea de la 'estoria'», en *Alfonso el Sabio y la «General estoria»*, Barcelona, Ariel, 1972.

ológicos o las representaciones iconográficas.<sup>12</sup> En este terreno nace y se refugia lo maravilloso. Estos territorios fabulosos donde habitan seres igualmente extraordinarios no desaparecen con el descubrimiento geográfico del país en cuestión, simplemente se trasladan.<sup>13</sup>

Pero a la vez que los territorios fantásticos se iban desplazando más y más lejos empujados por el nuevo espíritu científico, el mundo maravilloso se atrincheraba en nuevas fronteras literarias: libros de viajes, misceláneas,<sup>14</sup> descripciones geográficas, además de los libros de caballerías, dieron albergue a aquella antigua Fantasía amenazada por la niebla gris del olvido. El imaginario medieval, riquísimo y complejo, procedente de fuentes muy diversas, mitológicas, clásicas, cristianas y folclóricas que se aprecia en la novela artúrica, pervivió, no sin transformaciones, de manera absolutamente peculiar en los libros de caballerías renacentistas.

«Así —en palabras de Javier Gómez Montero—, la literatura caballerescas sigue siendo apropiada tanto para una lectura *naïve* centrada en el mero desarrollo de la *histoire*, como para una lectura alegorizante supeditada a la ideología dominante de la época, y también para una lectura simbólico-mítico atemporal atenta al conocimiento profundo de la realidad del pensamiento y subconsciente humanos, representada a través de la escritura mediante imágenes y no mediante un discurso lógico-racional. Así, el mito, *gracias a la dimensión fantástica de sus formas de expresión*, ofrece estructuras arquetípicas de representación susceptibles de una realización particular en diversas culturas y tiempos».<sup>15</sup>

4. Sin embargo, el reducto de la literatura caballerescas se hizo cada vez más angosto para lo fantástico-maravilloso. Los elementos míticos se convertían en el soporte decorativo de la acción y, sobre todo, eran utilizados, más allá de su intencionalidad original en beneficio del entramado alegórico. Lo fantástico terminó reduciéndose, sobre todo en la épica culta, a unos pocos y limitados motivos tradicionales. La alegoría se impuso en el espacio imaginario y la dimensión fantástica perdió eficacia y valor estructurales. Pero antes de llegar a ese punto, digamos final, marcado por la épica culta, algunos libros de ca-

---

12. Vid el sugerente artículo de J. Rubio Tovar: «El imaginario y lo maravilloso en la literatura medieval», *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril 1994): 121-124.

13. Los descubrimientos geográficos y el conocimiento cada vez más real del planeta, han hecho que lo extraordinario se aleje cada vez más de nuestros confines, trasladándose a otros planetas del sistema solar primero, y actualmente a otros rincones de nuestra galaxia o a otras galaxias.

14. Vid. Antonio Prieto: «El contar fantástico en las misceláneas del siglo XVI », en *Lucanor*, 14, (mayo 1997): 47-59.

15. «Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el siglo XVI », *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril 1994): 52. El subrayado es nuestro.

ballerías, permiten observar la coexistencia de elementos maravillosos y míticos junto a otros propiamente alegóricos. Es el caso de *Don Silves de la Selva*.

Pedro de Luján no es un «novelista» como podría serlo Feliciano de Silva. Es un hombre de pensamiento que aprovecha el género caballeresco para presentar un modelo de caballero –y de dama– que pueden encuadrarse claramente en el paradigma humanista de corte erasmiano (que, por cierto, también se batía en retirada por esos años combatido por la intolerancia y la confusión). Así pues, utiliza el libro de caballerías de la manera que puede y sabe, aunque es evidente que lo utiliza porque le *gusta* y ha leído varios; más aún, la literatura caballeresca es una afición que le acompañará más allá de sus años jóvenes.<sup>16</sup> Sin embargo, no es un «creador» en lo que a la dimensión fantástica se refiere. Se mueve en el universo conocido que pintara De Silva tratando de hacer valer a su héroe, sin querer modificar nada del ambiente.

Si puede decirse que los hombres crean el imaginario y a su vez son creados por él, De Silva volcó en sus libros su imaginario personal de tal manera, que éstos llevan su sello y son identificables como criaturas suyas, como Cervantes llama a su *Don Quijote*. De Silva había vestido el género con el ropaje exuberante de la fantasía pura, atrayente por sí misma, en la que sin duda abundan elementos simbólicos, pero que él utilizaba con la profusión de un decorado felliniano seguro de que sus lectores, captaran o no el significado último de aquellas imágenes que tal vez ni él mismo alcanzaba, iban a rendirse asombrados ante sus encantamientos literarios.

Evidentemente, en sus libros se percibe una estructura mítica que mantiene sus constantes en la tipología y movimientos del héroe, junto a una serie de elementos maravillosos que conforman el ambiente que rodea al protagonista. Sin embargo, De Silva crea historias en las que los elementos maravillosos inundan el relato haciendo que los elementos míticos sean menos evidentes.

Luján conserva, más o menos, dentro de la estructura mítica los referentes básicos del héroe: la marca de nacimiento, la misión de rescatar a las princesas, el regalo de una nave prodigiosa obsequio de un auxiliar mágico, el descenso a los infiernos, los viajes a través del mar, los enfrentamientos con dragones y monstruos, etc.; y se mueve, como su inmediato predecesor, en el terreno de lo maravilloso. El mundo de *Don Silves*, el mundo último que viven el anciano Amadís de Gaula y sus descendientes, es un mundo de prodigios que siendo de raíces precristianas, se contempla desde la perspectiva del cristianismo; es decir, el autor mantiene hacia lo maravilloso una postura no sólo tolerante

---

16. Lo atestigua la publicación de la segunda parte del *Lepolemo*, *Don Leandro el Bel* que apareció en Toledo en 1563. Parece fuera de toda duda que Luján fue traductor de la obra.

sino impulsora, ya que él mismo lo inventa. Lo prodigioso es, pues, creación literaria sobre la cual se construye el desarrollo de la acción.

Ese mundo maravilloso está dividido en la obra, (no podía ser de otra manera) en dos bandos: uno bueno y cristiano, y otro malo y pagano. Pero la función gestora de hechos positivos o negativos corresponde en *Don Silves* a la magia. Los magos son personajes de poder casi ilimitado que conocen los acontecimientos venideros y vigilan el desarrollo de los mismos mientras suceden, realizan prodigios espectaculares y constituyen el principal apoyo efectivo de los héroes o, en su caso, el peligro fundamental.

Los encantamientos son una constante en el ambiente que rodea a los caballeros de Luján. Constituyen un componente básico de cualquier aventura que emprendan los caballeros. De este modo, se anula prácticamente el factor sorpresa y se prescinde de caracterizar las hazañas de los personajes con rasgos más o menos realistas. Los magos Alquife y Urganda, y más adelante Zirfeo y Zirena, apacible matrimonio de gigantes ancianos hechiceros, además de la malvada Dragosina, son los encargados de procurar, diríamos, los «efectos especiales» a las aventuras heroicas. De tal calibre son los encantamientos, que lo habitual es que no haya palabras para expresar los sentimientos de aquellos que los contemplan, así que todo queda a la imaginación del lector. Este recurso, el tópico de lo indecible, sería sin duda del agrado del público, pues le permitiría poner en cada episodio la emoción que le brotara.

Casi todas las proezas de don Silves están marcadas por el sello de los encantamientos, rara es la aventura donde sus fuerzas se miden sólo contra hombres o no cuenta con ayudas sobrenaturales. Los prodigios no van en detrimento de su valor sino, al contrario, lo confirman y lo certifican.

Estos encantamientos, en el libro de Luján, son una amalgama de maravillas, sobre todo de fenómenos: estatuas que disparan flechas, fuegos inextinguibles, enemigos invisibles, castillos subterráneos, armaduras que combaten solas... forman un conglomerado en el que desaparece el sentido simbólico de los mismos, fundamentalmente porque éste ya está desdibujado en la mente del autor que sólo usa elementos maravillosos como elementos literarios. De este modo, *Don Silves de la Selva* es un buen ejemplo de literatura fantástica del siglo XVI.

Por otra parte, la geografía que aparece en la obra, el último paisaje que contemplan los ojos de los descendientes de Amadís, tiene poco que ver con la realidad. Evidentemente, en ningún relato caballeresco aparece el espacio geográfico pintado de manera realista, pero una vez más la característica principal de la topografía última amadisiana es la acumulación de elementos fabulosos. En el libro hay pocos lugares reales; uno de los que puede localizarse en el mapa es Constantinopla, ciudad que ha pasado en el recorrido de las conti-

nuaciones amadisianas de ser un lugar exótico y alejado en *Las Sergas de Esplandián* a una corte grandiosa y superpoblada de héroes. Fuera de ella, casi todo es fantasía. En general, se nombran lugares fantásticos de donde proceden personajes o a donde viajan los caballeros: el reino de Galdapa, la ciudad de Guindaya, el reino de Palamor, etc., y cuando aparecen emplazamientos geográficos «reconocibles», éstos están desprovistos de su entidad real y descritos con características totalmente inventadas.

Estos caballeros en verdad viajan bastante. Cierto es que el héroe don Silves no es propiamente un caballero ‘andante’: prácticamente nadie lo reclama para acudir a una empresa, pero eso no es obstáculo para que no viaje; la búsqueda de las princesas raptadas hace que recorra lugares casi oníricos que nada tienen que ver con la geografía terráquea: castillos en el mar, lagos de sangre, cuevas pavorosas... todo está envuelto en el halo de lo maravilloso, de lo fantástico. Los demás caballeros, que sí son más andariegos, no corren distinta suerte y se pasean por lugares absolutamente irreales.

De entre todos los que aparecen en el libro, corresponde a los lugares marítimos el mayor protagonismo. El mar parece ser el espacio más utilizado para desplazarse y, de hecho, don Silves acaba siendo señor de una nave entre mágica y mecánica, la misma que usara su bisabuelo Esplandián, que le permite viajar con rapidez. En los libros de caballerías se concede especial importancia al desplazamiento marítimo. En el mar se está a merced de las fuerzas de la naturaleza; el navegante se halla en completa inseguridad. Fruto extremo de esta realidad son las tormentas, recurso literario habitual en los relatos caballerescos y muy abundante en *Don Silves*.

En el libro de Luján, el bosque es inexistente; así como en *Amadís de Gaula* el bosque era lugar idóneo para todo tipo de aventuras, en *Don Silves* ese lugar no se tiene en cuenta como marco de acción de los caballeros. Su protagonismo se ha eclipsado en beneficio del mar, verdadero espacio privilegiado de aventuras. Y en el mar están las islas. Cargados de sentido simbólico, estos accidentes geográficos se convierten en los libros de caballerías en lugares absolutamente fantásticos; en ellos puede ocurrir cualquier cosa y el aspecto que ofrecen al navegante puede ser de lo más variado y original: con una altísima montaña, con un muro alrededor..., allí pueden encontrarse ríos y lagos de sangre, castillos encantados, gigantes y demás pobladores del universo fantástico.

Este es el escenario que utiliza Luján y en él esboza el perfil de un héroe que poco tiene que ver con el trasfondo caballeresco típico de Feliciano de Silva, pero menos todavía con los caballeros de Montalvo.

Don Silves de la Selva es hijo natural de Amadís de Grecia, pero su origen ilegítimo no le supone ningún problema. La condición heroica de nuestro protagonista no está asociada al descubrimiento de su identidad; así pues, él se

sabe hijo de héroes y sólo espera una oportunidad para demostrar «los quilates de su valor».

La ocasión llega en la guerra que los de Constantinopla y sus aliados emprenden contra los ruxianos y los suyos. En esta hiperbólica contienda, el príncipe don Silves conoce a la jovencísima reina Pantasilea y se enamora de ella. Para su beneficio, Pantasilea es una dama guerrera que concede la orden de caballería a su enamorado y que participa con él en desafíos y contiendas. A partir de ese momento, la configuración de don Silves como héroe irá ligada a la relación que establece con su dama. Esta configuración se expresará en el texto mediante representaciones alegóricas e iconográficas. Nuestro héroe jamás sufre de amores ni de celos; su dama no utiliza con él los crueles métodos que sus antepasadas usaban con sus amadores. Cuando se ve acosada por enemigos, resuelve ella misma la situación. A veces da la sensación de que estamos ante una pareja «moderna».

Pantasilea encarna la virtud de la fortaleza (que el humanismo consideraba esencial para las mujeres), de modo que su armadura –y la de su príncipe– aparecerán en una ocasión señalada «todas sembradas de unas F de oro enlazadas unas con otras» (Sevilla, Dominico de Robertis, 1549, II, Lcxxxvii vto.).

Por otra parte, lo que interesa al autor es dejar claro que su héroe lo es por virtuoso. Así que describe minuciosamente «la aventura de los castillos», en la que se aprecia una escenografía muy parecida a la de los arcos triunfales de las ceremonias de Carlos V. En estos castillos, don Silves será coronado como triunfador de las virtudes justicia, fortaleza, templanza y caridad; cada una de ellas está representada por una figura femenina y, claro está, la de la fortaleza es el retrato de su amada.

En el desarrollo de esta aventura apreciamos el compendio más acabado de la mezcla medieval y renacentista a que aludíamos al principio: combates con monstruos imposibles, debates espirituales de claro trasfondo medieval, presentación de personajes históricos triunfadores o enemigos de las virtudes. Visiones de infiernos y cielos, todo ello se combina en una mágica sucesión de imágenes destinadas a imprimirse en la memoria del lector.

Está clara la intención didáctica y moralizante del autor, pero en *Don Silves de la Selva* nos encontramos con la expresión de una caballería renacentista que, no sólo difiere, por su propia naturaleza de los modelos medievales del género, sino también, y aquí radica su peculiaridad, de aquellas otras obras que intentaron ofrecer una alternativa al mismo. No tenemos un libro de caballerías *a lo divino* ni tampoco un ejemplo de la *nueva cavallería christiana*, no es una obra satírica o irónica frente a los temas caballerescos ni elimina el sentimiento amoroso o los personajes femeninos para conseguir honestidad y ejemplaridad en el texto. Luján se propone la caracterización moral de un individuo,

un caballero, sin que éste pierda las relaciones con su medio ambiente literario. Buscará, eso sí, la transformación de esas relaciones eliminando determinadas constantes del género; *Don Silves* suprime el amor cortés en las relaciones con la dama y otorga a ésta una función de cooperación con el varón. El caballero de Luján no conoce las andanzas en busca de honra ni las relaciones vasalláticas con su rey o su señora; toda la problemática que, en otras obras, se deriva de estos aspectos, está ausente en *Don Silves de la Selva*.

Sobre un decorado fantástico, mezcla de elementos medievales y renacentistas, se recortan nítidas las figuras de la pareja sacadas de moldes de la nueva época. Este juego aparentemente contradictorio es el que caracteriza el libro de Luján.

Sin duda, esta amalgama de elementos, esta confusión y profusión de factores era en realidad una figuración del mundo cultural en el que los ciudadanos vivían. Ese mundo presentido que en estas invenciones nos muestra sus últimas imágenes.