



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

**La risa en los libros de caballerías.  
Feliciano de Silva y su propuesta**

**Héctor Eduardo Munévar Fernández**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura  
Bogotá, Colombia

2020



# **La risa en los libros de caballerías. Feliciano de Silva y su propuesta**

**Héctor Eduardo Munévar Fernández**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

**Magister en Estudios Literarios**

Directora:

Ph.D., María del Rosario Aguilar Perdomo

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2020



## Resumen

El presente trabajo es un estudio de las manifestaciones de la risa en los libros de caballerías. Para esto, primero, el autor hace un balance de los estudios previos y plantea unos inconvenientes. Después, plantea un método de estudio. Y, puesto que la producción del género es extensísima, aplica el método para el estudio de los motivos de la risa en *Amadís de Gaula*, como modelo del género, para después aplicarlo en los libros de caballerías de Feliciano de Silva, en aras de reconocer la propuesta de este autor frente al tema.

**Palabras clave: Risa, Libros de Caballerías, Amadís de Gaula, Feliciano de Silva**

## Abstract

The present work is a study of the manifestations of laughter in books of chivalry. To do this, first, the author reviews the existing scholarship and poses some disadvantages in it. Second, he proposes a study method that he later uses to study the laughter motifs in some books of chivalry, such as *Amadís de Gaula*, exemplary of the genre, and in the books written by Feliciano de Silva, whose proposal on the subject is worthwhile to acknowledge.

**Keywords: Laughter, Books of Chivalry, Amadís de Gaula, Feliciano de Silva**



# Contenido

<b>Resumen.....</b>	<b>V</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Motivos y libros de caballerías .....</b>	<b>15</b>
1.1 El problema de la abstracción en la enunciación del motivo literario.....	17
1.2 Componentes del motivo para este trabajo.....	20
<b>2. Los motivos y la risa en los libros de caballerías: <i>Amadís de Gaula</i> .....</b>	<b>27</b>
2.1 Risa en la Corte.....	27
2.1.1 Caballero.....	27
2.1.2 Dama.....	31
2.1.3 Cortesano .....	34
2.1.4 Auxiliar .....	39
2.1.5 Adversario .....	41
2.2 Risa en el Bosque-Floresta .....	44
2.2.1 Caballero.....	46
2.2.2 Cortesano .....	49
2.2.3 Auxiliar .....	49
2.2.4 Adversario .....	50
2.3 Conclusiones generales.....	51
2.3.1 Caballero.....	52
2.3.2 Dama.....	53
2.3.3 Cortesano .....	55
2.3.4 Auxiliar .....	57
2.3.5 Adversario .....	59
<b>3. Los motivos y la risa en los libros de caballerías: <i>Feliciano de Silva</i>.....</b>	<b>61</b>
3.1 Elementos atécnicos y entécnicos.....	61
3.2 Risa en la Corte.....	62
3.2.1 Caballero.....	62
3.2.2 Dama.....	66
3.2.3 Cortesano .....	71
3.2.4 Auxiliar .....	74
3.2.5 Adversario .....	77
3.3 Risa en el Bosque-Floresta .....	80
3.3.1 Caballero.....	80
3.3.2 Dama.....	85

3.3.3	Cortesano .....	87
3.3.4	Auxiliar .....	89
3.3.5	Adversario .....	94
3.4	Conclusiones generales.....	96
3.4.1	Caballero.....	98
3.4.2	Dama.....	99
3.4.3	Cortesano .....	100
3.4.4	Auxiliar .....	100
3.4.5	Adversario .....	101
<b>4.</b>	<b>Conclusiones.....</b>	<b>103</b>
4.1	Facetas de método: descriptiva y comparativa. ....	103
4.2	Análisis de los sustantivos deverbales en la propuesta de Feliciano de Silva. ....	104
4.3	Consideraciones finales sobre el método.....	109
	<b>Bibliografía .....</b>	<b>113</b>

### Índice de Tablas, Nubes de Palabras e Ilustraciones

Tabla 1: Distribución de escenas de risa del Caballero en los cuatro libros del <i>Amadís</i> .....	52
Tabla 2: Distribución de escenas de risa de la Dama en los cuatro libros del <i>Amadís</i> .....	54
Tabla 3: Distribución de escenas de risa del Cortesano en los cuatro libros del <i>Amadís</i> .....	55
Tabla 4: Distribución de escenas de risa del Auxiliar en los cuatro libros del <i>Amadís</i> .....	57
Tabla 5: Distribución de escenas de risa del Adversario en los cuatro libros del <i>Amadís</i> .....	59
Tabla 6: Distribución de escenas de risa Caballero-Corte en los libros de Feliciano de Silva .....	62
Tabla 7: Distribución de escenas de risa Dama-Corte en los libros de Feliciano de Silva .....	66
Tabla 8: Distribución de escenas de risa Cortesano-Corte en los libros de Feliciano de Silva .....	72
Tabla 9: Distribución de escenas de risa Adversario-Corte en los libros de Feliciano de Silva .....	77
Tabla 10: Distribución de escenas de risa en la Corte en los libros de Feliciano de Silva .....	80
Tabla 11: Distribución de escenas de risa en el Bosque-Floresta en los libros de Feliciano de Silva .....	80
Tabla 12: Distribución de escenas de risa Caballero-Bosque-Floresta en los libros de Feliciano de Silva .....	82
Tabla 13: Distribución de escenas de risa Dama-Bosque-Floresta en los libros de Feliciano de Silva .....	86
Tabla 14: Distribución de escenas de risa Cortesano-Bosque-Floresta en los libros de Feliciano de Silva .....	88
Tabla 15: Distribución de escenas de risa Auxiliar-Bosque-Floresta en los libros de Feliciano de Silva .....	90
Tabla 16: Distribución de escenas de risa Adversario-Bosque-Floresta en los libros de Feliciano de Silva .....	94
Tabla 17: Distribución de las escenas de risa en la obra de Feliciano de Silva, Corte-Bosque-Floresta.....	97



---

Tabla 18: Distribución de las escenas de risa en la obra de Feliciano de Silva, Tipos de Actantes-Sujeto.....	97
Nube de Palabras 1: Sustantivos Deverbales en el <i>Amadís</i> .....	104
Nube de Palabras 2: Sustantivos Deverbales en la obra de Feliciano de Silva.....	105
Ilustración 1: Comparativo de Sustantivos Deverbales importantes.....	106



## Introducción

Según Jacques Le Goff, hay dos posibilidades para estudiar la risa: “las actitudes hacia la risa y [...] las manifestaciones de la risa” (1999, 42). El historiador francés asocia las primeras al estudio teórico o histórico de las teorías de la risa (los juicios sobre esta) y, las segundas, al estudio de las prácticas o de la puesta en escena de la risa. Mi trabajo pretende ser del segundo tipo aludido por Le Goff, pero, como explicaré en esta introducción, lo es solamente en parte. Iniciaré, entonces, haciendo referencia a otros trabajos que pretendieron algo parecido, señalando sus falencias; en un segundo momento, señalaré los propósitos de mi investigación y plantearé el problema.

Y empiezo por el ya conocido tópico dentro de la crítica de los libros de caballerías de demostrar que estos no son una “misma cosa”, asunto que se evidencia en la gran diversidad de críticos y enfoques que se han preocupado por la materia, desde hace casi cuarenta años hasta nuestros días (Álvar; Eisenberg), en medio de los cuales ha tenido lugar el estudio del humor y las escenas que suscitan risa.

En términos generales, este último estudio se ha hecho, solo indirectamente, de tres formas: **a)** se analizan escenas en un solo libro de caballerías para comprender los personajes que intervienen en estas y presentar los conceptos asociados a la risa o afines, **b)** se analizan varios libros de caballerías para presentar un tipo de personaje que permite la aparición de escenas donde la risa es mencionada y **c)** se analiza un autor para presentar procedimientos que anteceden los desarrollados en la narrativa cervantina, es decir, se prioriza la conexión de los libros de caballerías con la obra de Cervantes.

Quizás el artículo más representativo de **a)** es el de Anna Bognolo (1995); aquí la autora estudia el *Lepolemo* y el contexto de publicación, es decir, el hecho de que esta ocurra dos meses antes de la rebelión de las Germanías; y que, así mismo, en el libro, señala Bognolo,

“se respira una atmósfera de ligereza y cortesanía y los conflictos se resuelven felizmente, de manera casi siempre incruenta” (371). Así que, como ella lo llama, estudia la entrada de la realidad en un libro que “no quiere ser más que un cuento fantástico y agradable” (373): pues su autor “parece haberse inspirado en varios aspectos de la realidad contemporánea y manifiesta a menudo una sensibilidad que le hace salir de las convenciones librescas al insertar detalles realistas y explorar matices psicológicos” (Ibíd.); además, el modo en el que el Islam está representado en el libro, la psicología de los personajes en ciertas escenas dramáticas e “imágenes que producen un repentino ‘efecto de realidad’” (375) son pequeñas muestras de la inserción de la realidad en el libro. Sin embargo, todos estos aspectos reales “entran a formar parte del relato integrándose perfectamente en él, sin que el mundo idealizado de las relaciones cortesanas y de las empresas maravillosas se turbe, sino más bien añadiéndole brillo y vivacidad” (Ibíd.).

En contraste a estos aspectos, hay un elemento de “comicidad popular” que “las convenciones del género caballeresco no logran asimilar” (376). Este elemento es la magia como medio para la creación de burlas. En este libro de caballerías, el protagonista es un caballero-encantador, es decir, “Lepolemo reúne en sí la doble función de heroico caballero y de sabio encantador que normalmente en los libros de caballerías se atribuye a dos personajes distintos” (Ibíd.). Así, el caballero utiliza sus competencias mágicas, al comienzo, “cuando sus competencias caballerescas no bastan para resolver la situación” (Ibíd.). Un ejemplo de esto es la segunda aventura analizada por Bognolo, donde la autora resalta que hay rasgos de comicidad baja, carnavalesca, pues

cuando Lepolemo, echado desarmado en una mazmorra donde hay muchos otros caballeros encantados, invierte el encantamiento, liberando a los prisioneros y encantando a los carceleros. Los encantados se quedan en un estado de inconsciencia que les obliga a bailar sin interrupción. Así una procesión de gente encantada y danzante es enviada a la corte de Francia como gentil presente para el Delfín, que aprecia mucho el regalo (Ibíd.).

Estos personajes burlados producían en los otros una “suzia y graciosa vista” (Ibíd.). La escena termina lúdicamente en la corte. Algo similar ocurre en la siguiente escena que es descrita, en la cual la magia se utiliza para crear “efectos espectaculares y divertidos”

(Ibíd.) a partir de la creación de una arquitectura efímera, por medio de la cual quien presencia la magia “se ríe de los que se ensucian cayendo en el lodo, de los que, creyendo estar en sus camas, se encuentran de repente desnudos sobre la yerba y de un cocinero gordo sorprendido en el sueño” (377). Esta risa y sus efectos también se define como de carnaval,

pero actúa en la dirección contraria, desde la mirada de los nobles hacia el pueblo: son los caballeros y las damas los que, contemplando el espectáculo desde las ventanas del palacio, se ríen de la confusión y de la vergüenza de sus criados. La broma es inocua y bastante ingenua, pero no deja de ser significativo que la entrada de este tono popular en un libro de caballerías se realice desde un punto de vista aristocrático (Ibíd.).

De lo anterior, la autora concluye que en el *Lepolemo* “[d]etalles de vida entran en este cuadro armónico, junto con la deformación grotesca de la burla cortesana, pero todo se funde en una historia serena” (Ibíd.).

Entonces, en este artículo se nos presenta la figura del caballero-encantador y las escenas donde se manifiesta su particularidad como protagonista, pues sus competencias mágicas le permiten salir victorioso en las batallas y contribuir con el entretenimiento en la corte, propiciando escenas lúdicas. Ambos tipos de escenas (guerreras y cortesanas) desembocan en burlas grotescas sobre los personajes que padecen sus efectos. Según la autora, a partir de ello, es posible ver “detalles de vida” en el libro, que en el caso de las escenas de burla grotesca debemos suponer que se trata de todos los mecanismos por medio de los cuales se producían juegos de entretenimiento en la corte. Quizás por ello se habla de una “risa de carnaval” de “dirección contraria”, pues los burlados son los servidores, ningún personaje cortesano las sufre. Sin embargo, en la primera aventura descrita por la autora, los enemigos de Lepolemo luchan contra las imágenes de los compañeros con “gestos insensatos y ridículos” (376) gracias a un encanto del protagonista, es decir, no hay burla grotesca sino un uso militar de la magia. Por lo tanto, no es claro cómo interpretar esta primera escena y tal uso de la magia, dentro de este esquema carnavalesco. En otras palabras, concentrada en la comprensión y aprehensión que hay en el libro de lo que no define, pero denomina realidad, Anna Bognolo presenta dos usos de la magia, uno en la corte y otro en el campo de batalla; el primero se desarrolla según su preocupación de ver algunos detalles de la

realidad en la ficción caballeresca (aunque no es explícita puede referirse a las actividades de entretenimiento producidas en la corte de Carlos V (Cátedra, 2007)); el segundo, lamentablemente, no tiene ningún desarrollo conceptual ni se problematiza para comprender las relaciones entre burla grotesca, realidad y risa. De hecho, la risa no es mencionada por la autora en esta aventura, aunque en las escenas cortesanas sí.

En definitiva, Anna Bognolo presenta un panorama en el que la burla es un adorno que acompaña la narración idealizada propia del género, a través de la cual es posible una representación de la realidad. Sin embargo, ¿por qué considerar que estos actos mágicos, denominados carnavalescos, deformación grotesca, son aspectos de la realidad? El artículo no tiene una respuesta a esta pregunta y, para lo que atañe a mi propósito, además, la risa es vista meramente como una consecuencia de los pasajes carnavalescos.

Por otro lado, Emma Herrán analiza el tema de la risa de modo diferente. En este caso su prioridad es presentar el tipo de personaje que denomina *burlador sin piedad* y, además, a este como respuesta de los autores que estudia a las exigencias de humor y risa del público, mientras se desarrolla el género caballeresco, pues

no sólo las disparatadas aventuras del de la Mancha habían sido escritas para “mover a risa”, antes, dentro del propio género de los libros de caballerías castellanos, los autores conciben casos de aventuras fingidas, juegos de representación en los que nada es lo que parece dominados por la comicidad (1).

En esa medida, según ella, la diversidad de escenas y tipos de humor es grandísima y por ello quiere restringirse al análisis de “un tipo concreto de situación humorística propiciada por personajes” (2), específicamente la del caballero burlador, pues en esta es más palpable el propósito de causar hilaridad en el lector-escucha.

Es importante aclarar que se trata de

un humor más de personajes que de situación, pues se centra en el personaje protagonista de la escena y la consideración de sus acciones como humorísticas no recae en la subjetiva interpretación del lector u oyente de los libros, sino que todas estas escenas de humor están legitimadas como tales en el texto (Ibíd.).

Así, la selección de las escenas se debe a la mención de la palabra risa como mecanismo

de legitimación de la práctica.

A partir de este planteamiento, Herrán se adentra en la explicación de tipo de personaje, definido como “progenie del medieval Ribaldo del *Libro del cavallero Zifar*” (3), quien es asociado al prototipo folclórico del tonto-listo, lo que demuestra la conexión del género caballeresco con diferentes tradiciones humorísticas. Además, esta “progenie”, en concreto la del caballero burlador, se asocia a la figura del *trickster*, definido por Louis Vasvari como “encarnación del humor, un ser desordenado quien rompe constantemente con las normas de la sociedad por su comportamiento lúdico, engañando a los otros y burlándose de todas las convenciones sociales y religiosas” (citado por Herrán, 4). Esta asociación del prototipo folclórico del tonto-listo y de la figura del *trickster* genera bastantes confusiones, pues la metáfora de la progenie nunca es aclarada, y, de hecho, hay una contraposición explícita entre prototipo y figura, pues la autora afirma sobre los tres caballeros que va a estudiar, a los que me referiré más adelante, que “se contraponen al tipo de personaje que genera humor a pesar de sí mismo [entiéndase el tonto-listo], y que muy al contrario son conscientes de ser caballeros desmesurados y mentirosos” (Ibíd.).

Pasada por alto esta confusión, la autora empieza su análisis de los tres ejemplos que seleccionó. Estos pertenecen a los libros *Platir* (1533), *Florisel de Niquea III* (1535) y *Cirongilio de Tracia* (1545). El análisis de los ejemplos se caracteriza por a) la descripción del personaje, ya sea según la autora del artículo o citando el libro de caballerías, b) la mención de las escenas relevantes que confirman o ejemplifican su actuar y c) la explicación de la escena más relevante para la comprensión del tópico.

En el caso del Caballero Encubierto del *Platir*, los datos proporcionados son más bien escasos. Es descrito como

falso, desmesurado, gusta del diálogo encubierto e ingenioso con las víctimas de sus ardidés, se muestra huidizo cuando da por satisfecha la burla y utiliza el recurso de la aventura fingida para confundir al caballero que, confiado, cae en la trampa para gran regocijo del burlador y mayor saña del burlado (5).

Las escenas descritas presentan los rasgos del personaje. Sin embargo, todas son vistas apenas para confirmar la descripción anterior, pues se mencionan artilugios mágicos, fin-

gimientos usando los tópicos caballerescos difundidos por los libros de caballerías y situaciones de comportamiento cortés, como si la incorporación de distintos elementos no requiriera mayor descripción.

Por otro lado, el personaje de Feliciano de Silva en la *Tercera parte del Florisel de Niquea* le llama más la atención, porque es, a la vez, el personaje que mayor cumple con las características definitorias del tópico. Así lo describe la autora, luego de haber mencionado que este personaje es el “maestro de la aventura fingida” (Ibíd.):

El Fraudador desarrolla diez burlas a distintos personajes de la obra, de distinto talante y elaboración, pero siempre graciosas, sólo en ocasiones ligeramente crueles, nunca peligrosas, en las que suele estar presente el motivo sino del robo de caballos de los burlados, si el de despojarlos de sus frenos para que corran desbocados arrojando al suelo sus monturas y huyendo. Es además otro denominador común de sus acciones provocar siempre más risa que saña en los burlados, ya que es propio de sus ardidés el diálogo ingenioso que entabla con sus víctimas durante y tras la burla, diálogo en el que deja claro lo beneficioso de sus engaños, tramados con la finalidad de hacer de los confiados y despistados personas avisadas. En algunas de sus burlas concebidas como aventuras fingidas con alto grado de elaboración y artificio, el Fraudador introduce el motivo de la música y la danza con composiciones jocosas que sirven de colofón a sus burlas y las entroncan con los divertimentos cortesanos más comunes (6) [...] Astuto ladrón de caballos, Fraudador se caracteriza además por su cobardía manifiesta en sus huidas despavoridas de las situaciones que requieren el uso de las armas que mucho no se avienen con su carácter [...] tampoco faltan la los distintos disfraces del de los Ardidés, que no llega al punto de travestirse, pero si lo hace por él su padre, implicado en la burla de la tienda y la dueña viuda; y en lo que respecta a los gestos Fraudador se nos revela como gran actor y farsante, en ocasiones llorando, otras preocupado, furioso o amable y buen compañero de camino si conviene, haciéndose pasar por herido... según la burla lo requiera (11).

De las diez aventuras posibles, la autora selecciona dos que tienen en común su “desenlace en la corte, propiciando la entrada del divertimento cortesano de la música y la danza” (7). Le interesa resaltar que las aventuras, aunque empiezan en el bosque, terminan en la corte, por lo cual, la corte es el auditorio de estas aventuras ya sea porque ocurren en esta o por



medio de la difusión de aquellas; es más, “los caballeros principales que se encuentran descansando en la Ínsula No Fallada junto a la maga Urganda y el sabio Alquife serán espectadores divertidos de dos de sus nuevas burlas” (9) por medio de un artilugio mágico. Es bastante curioso que al analizar el tópico y seleccionar los ejemplos que lo componen, la autora no lo relacione con otros tópicos estudiados por otros autores, como, por ejemplo, al señalar que las escenas más importantes donde se manifiesta el carácter de Fraudador están relacionadas con burlas ancianos, el tópico descrito por E. R. Curtius de *El niño y el anciano* (149-53), en el cual explicitan las relaciones entre las dos generaciones y por qué la burla es el elemento propicio para tales relaciones. Por otro lado, un elemento importante de la definición de este tópico del burlador es la variación del burlador burlado, por ello la autora describe cómo Fraudador es engañado al final para ser capturado.

Finalmente, el Caballero Metabólico, personaje perteneciente al *Cirongilio de Tracia*, no “menos burlón, transgresor, astuto, contradictorio, tramposo, embustero o granuja que dice verdades a medias, no menos impulsivo y exhibicionista” (11), no es descrito porque presenta similitudes grandísimas con el personaje de Feliciano de Silva. Tanto así, que describe rapidísimo tres escenas que esquemáticamente corresponderían con las de Fraudador y afirma, luego de utilizar otra como ejemplo equivalente del comportamiento del Metabólico, que este “procede de la estirpe del Fraudador de los Ardides de quien imita no sólo modos y maneras sino también, tanto en forma como en contenido, las aventuras fingidas por aquel urdididas” (13), además, el Caballero Metabólico también es un burlador burlado.

Adicionalmente, fuera del esquema presentado, la autora afirma que no puede “dejar de citar [...] otros modelos de personajes burladores como son los magos burlones o el modelo anticaballeresco representado por las parejas cómicas Morgante–Margute y Baldo–Cingar” (Ibíd.). Estos cumplirían el tópico del burlador sin piedad, aunque no son caballeros. También, cita como ejemplos el personaje del *Lepolemo* haciendo referencia al ensayo de Anna Bognolo y muestra la similitud de una aventura con el libro *Flor de caballerías* y el sabio Ardaxán, quién elabora una burla similar con la imagen de los personajes que no pueden dejar de bailar.

En este enfoque es importante, para la autora, dar a comprender el tópico, sin diferenciar elementos tan importantes como la incorporación de la magia, de la que el Encubierto del

*Platir* es un ejemplo, o la distinción de los espacios donde acaecen las aventuras. Tal distinción no se problematiza ni se desarrolla, y de hecho se vuelve más confusa con la mención de esos otros modelos, pues tal distinción sería una variante del tópico que necesita una explicación diferente, tal cual como se hace con la variación del burlador burlado. Por lo tanto, los ejemplos están al servicio de la descripción del tópico previamente establecido y no a un análisis de los datos.

Esto último es importante tenerlo en cuenta por lo que diré al final de esta introducción, cuando mencione la relación de las categorías para el estudio de un objeto y su relación con él. Aquí hay un claro ejemplo de cómo las categorías son más importantes que el objeto de estudio y, de hecho, lo soterran bajo una masa increíble de confusiones.

Un ejemplo de la tercera forma como se ha hecho el estudio de la risa en los libros de caballerías es el ensayo de Emilio Sales Dasí (2005), quien empieza su artículo haciendo alusión a la necesaria evolución del género, pues “la literatura necesita abrir nuevas vías para conseguir su supervivencia” (116). Ello justifica la incorporación del humor, de ahí la relevancia del autor que se estudia: Feliciano de Silva. El propósito es, como lo enuncia el resumen mismo del artículo, “el estudio de la narrativa caballeresca de Feliciano de Silva [para considerar] algunos aspectos que pudieron servir de puente para la inmortal creación cervantina” (115) y así “especular con la hipótesis de una lectura, más que atenta, de las crónicas de Silva por parte de Cervantes” (143). Por ello, el autor ve un puente entre Rodríguez de Montalvo y Cervantes del cual el autor de *Ciudad Rodrigo* es una columna fundamental, pues “Silva procede a una labor experimentadora que contribuirá a dotar la ficción caballeresca de un aspecto plural y variado, de una apariencia diversa lograda con el concurso de materiales de distinta procedencia” (121). De hecho, el autor lo sitúa

en una etapa de transición entre el *Amadís de Gaula* y el *Quijote*. Al primero lo imitó y lo enriqueció con nuevos aportes, al segundo le pudo suministrar ideas, situaciones argumentales o una tendencia hacia el humor y la complicidad con sus lectores que Cervantes entendió perfectamente, aunque disfrazara sus similitudes estéticas con Silva detrás de una crítica irónica a su estilo complejo y tan difícil de entender que ni el mismo Aristóteles podría desentrañarlo (155).

Así, los elementos para entender el cambio de la cuestión cómica son ver la risa como “oposición o como desvío de los patrones genéricos imperantes, [o como] cuestionamiento de determinados tópicos característicos del género” (115), pero tanto oposición como cuestionamiento están supeditadas a una función distensiva que convierte la risa en un elemento complementario al asunto principal del libro, el mundo idílico; es decir, la risa “contribuye a reafirmar la dimensión utópica de dicho universo discursivo, y surge, precisamente, en abierto contraste con ese punto de referencia básico que es la representación ideal de la caballería” (118). Esto lleva al autor a pensar que la risa “se concibe como pasatiempo, de modo similar a los diálogos cortesanos o las celebraciones festivas” (124) y, por lo tanto, a través de personajes lejanos al tópico idílico; “los cortesanos [exteriorizan] su vocación lúdica a través de su encuentro con figuras extrañas y singulares” (134), encuentro que en la mayoría de los casos termina en risa.

Veamos, pues, cómo presenta el autor aquella oposición o desvío de los patrones genéricos imperantes. Lo primero es el cambio en la utilización del tiempo en la historia. “[L]os libros de caballerías [están] contruidos por una sucesión de tiempos llenos, en los que se relataba cualquier aventura y había un dominio explícito de la acción” (122), en oposición a aquellos vacíos en los que no hay *cosa digna de mención*. Estos tiempos vacíos permitirán la aparición de escenas cómicas a las cuales los personajes responderán con risa, de las que el *Quijote* será el ejemplo más radical, pues “el humor será consecuencia de una desviación, aunque ahora la norma estará ubicada en el lado menos idealizado de la realidad” (120). Por lo tanto, hemos de suponer que aquellos “momentos en que las ficticias criaturas ríen y son víctimas de cualquier burla o actúan como espectadores de aventuras con un marcado talante teatral” (122) no son dignos de mención. Esta confusión se produce por la categoría elegida por el autor para sus análisis (tiempo vacío), puesto que impide, en primer lugar, incorporar la risa como parte de la aventura caballeresca y, en segundo lugar, impide que la risa ocurra en aquel mundo ideal, pues esta se encuentra más cercana a la realidad.

Ahora, aparte de los cuestionamientos que acabo de hacer, este cambio en la utilización del tiempo permite, según Sales Dasí, ver la “singularidad de determinados personajes y situaciones” (124). Esta singularidad se puede comprender a través de lo que el autor llama

“modalidad perspectivista” (133), seguramente siguiendo a Spitzer y a los cervantistas que lo secundan, definida insuficientemente como una “tensión entre idealismo y pragmatismo realista” (131). Así, una de las tensiones es la del personaje cuya apariencia física no es pareja al idealismo de las obras, pero sus aspiraciones amorosas sí lo son. Otra es la narración de escenas donde se manifiesta una intervención de la magia, “de una magia que se propone con un valor lúdico y festivo” (134), en las que se muestran los “efectos admirables de la magia [y se] revelan los poderes de los sabios encantadores, pero también se describen como un medio para divertirse” (135), regocijando a los personajes. En resumen, habría cierto tipo de personajes que se alejan de los patrones de belleza propios del género (cuyo alejamiento depende de categorías opuestas e indiscutibles como bello-feo, fuerte-débil) y escenas donde elementos definitorios, como la magia, son utilizados para fines diferentes a los establecidos por los patrones del género. Sin embargo, seguramente por espacio y por el público especializado al que va dirigido el artículo, no es claro cuáles serían estos patrones, sobre todo en lo concerniente a la magia.

Por otro lado, el cuestionamiento de determinados tópicos característicos del género es descrito en los siguientes términos:

se observará cómo el eje de referencia idílico, a partir del cual se calibraban los desvíos de la norma, también puede ser puesto en solfa a través de la ridiculización de determinados motivos genéricos, o a través de una mayor libertad y relativismo en el tratamiento de diversos tipos actanciales o de temas característicos de la ficción caballeresca (134).

Aunque debe tenerse en cuenta que

cuando se apunta la idea de la crítica no deberá pensarse en un cuestionamiento radical de los motivos genéricos imperantes, sino que tendremos que mirar hacia otro lado, hacia el empeño de un escritor por explotar todas las potencialidades narrativas y dramáticas que le permitía su material (136).

Así las cosas, uno de los ejemplos emblemáticos es el amor, pues, según Sales Dasí, a través de la gran cantidad situaciones en las que los personajes recurren al travestismo, se genera una fragilidad de las fronteras entre los sexos, lo que da ocasión para innumerables

equívocos. Además, Feliciano de Silva,

que en múltiples ocasiones ha desarrollado los amores de sus caballeros mediante los códigos cortesanos y deja que los comportamientos y los gestos de sus caballeros emulen retóricamente tópicos familiares de la ficción sentimental, no tiene por qué circunscribirse a un único patrón literario (138).

Así, engaños, equívocos, hiperbólicas consecuencias son producto de la experimentación de Silva con las “posibilidades cómicas del amor que además de una sandez es también una graciosa locura” (139). Nuevamente, el autor recurre a la idea del perspectivismo como el procedimiento idóneo para lograr este cuestionamiento de los tópicos amorosos. Pues, concluye,

el humor determinará la presentación plural de las relaciones amorosas, de unos lances que se inspiran en las doctrinas convencionalizadas a través de los tópicos del amor cortesano o que pueden asumir, de pronto, una dimensión más natural, más sexual, más pícara y más hedonista (153).

Es decir, como si en *Amadís de Gaula* no se hubiera hecho ya esta conjunción entre amor y humor (risa) y que este libro no incluyera múltiples relaciones amorosas, en medio de las cuales se asumiera esa “dimensión más natural”.

También los tópicos bélicos, en la figura del caballero, son cuestionados. Uno de los principales es la infalibilidad del caballero, pues ya será más propenso a ser objeto de burlas. Así lo define Emilio Sales Dasí:

el caballero literario está adornado con los trazos más idílicos que imaginaron los autores del género y su trayectoria se inscribe en un nivel superior en el que cada suceso es un éxito. Ahora bien, el escritor de Ciudad Rodrigo va más allá de las plasmaciones descriptivas habituales cuando hace que varios de sus personajes sean burlados (143).

Aquí vuelve a aparecer una figura ya conocida, Fraudador de los Ardides. El autor estudia varios pasajes relacionados con este personaje, de lo que concluye que

tales aventuras se plantean como una dialéctica entre los tópicos establecidos y su misma trasgresión, que no se resuelve en favor de ninguno de los términos en litigio.

Esto es, las burlas y victorias de Fraudador alternarán con sus huidas precipitadas, mientras que los caballeros, después de ser escarnecidos y agraviados, también tendrán la oportunidad de desquitarse. Ésta es la forma de proceder de Silva, de un autor que da los primeros pasos en el cuestionamiento de las pautas tópicas, sin renunciar a ellas ni traspasarlas por completo como lo hizo Cervantes décadas después (148).

La última frase de esta cita nos recuerda el propósito del autor: mostrar los vínculos procedimentales entre la obra de Feliciano de Silva y la de Miguel de Cervantes. Pero, aunque el autor es magistralmente preciso en lo referente a su propósito, quedan muchos asuntos por resolver con respecto a la risa. Uno de los principales es la hipótesis inicial, la cual tiene en cuenta (aparentemente) la evolución del género y la paulatina incorporación de elementos cómicos. Emilio Sales Dasí cita indistintamente pasajes de todos los libros de caballerías de Silva, perspectiva que, si bien nos informa bastante bien sobre diferentes elementos que definen los pasajes cómicos en la obra de Feliciano de Silva, nos impide, por lo mismo, comprender su evolución, pues pareciera que los 37 años que hay entre la aparición de la primera y la última de sus continuaciones no se viera afectada por los cambios sociales y su comprensión del género, por lo tanto, todos sus libros parecerían “la misma cosa”.

Otro, un poco menos problemático, pero igual de importante, es el uso indiscriminado de las palabras patrones<sup>1</sup>, tópicos<sup>2</sup> y motivos<sup>3</sup>, además de oposición, desvío y cuestionamiento<sup>4</sup>. Un ejemplo es la siguiente cita, que forma parte de la introducción a los pasajes donde se explicarán procedimientos a partir de los cuales Silva *cuestiona* determinados *tópicos* característicos del género:

El inventario de situaciones en las que se evidencia un distanciamiento de los patrones imperantes en el género podría ser amplísimo. No obstante, intentaré ceñirme a aquellos aspectos que revelen la reinterpretación de motivos capitales de la ficción caballeresca como el amor y la aventura bélica. (137).

<sup>1</sup> “Modelo que sirve de muestra para sacar otra cosa igual” (RAE).

<sup>2</sup> “Ret. Lugar común que la retórica antigua convirtió en fórmulas o clichés fijos y admitidos en esquemas formales o conceptuales de que se sirvieron los escritores con frecuencia” o “a standard form of rhetorical argumentation or a variably expressible literary commonplace” (*Oxford Classical Dictionary*, citado por Escobar, 123).

<sup>3</sup> “Tema o elemento temático de una obra literaria” (RAE).

<sup>4</sup> Único término definido explícitamente por el autor.

Esto ocasiona que el lector no comprenda la diferencia entre los elementos que se van a estudiar, pues los parámetros no se presentan y mucho menos se hace alusión a cómo estos se vuelven tópico o motivo. En segundo lugar, al no tener esto claro, todavía es más confuso cuando se nos dice que Silva tiene tres actitudes hacia ellos, definitorias de su estilo, pero las palabras que se utilizan para enunciarlos son entremezcladas en el discurso. En el fondo, solo se puede intuir, bajo una espesa capa de agua turbia, aquella “modalidad perspectivista”.

En definitiva, los tres artículos anteriormente expuestos permiten hacer evidente que ninguna de las formas es satisfactoria para comprender las dinámicas de la risa en los libros de caballerías, ya que, como dije al comienzo, cada uno responde a su propósito eficientemente, mostrando las similitudes entre los elementos estudiados, es decir, cómo diferentes pasajes se acoplan o demuestran el elemento a demostrar; por ello, poca atención se presta a las diferencias entre los pasajes estudiados. Tampoco, salvo el de Emma Herrán, es claro el proceso de selección de las escenas. Finalmente, ninguno permite comprender cómo un motivo se desarrolla ni cuántos motivos son incorporados en el estudio de la risa en los libros de caballerías.

Por todo lo anterior, es evidente que estos estudios establecen un método que depende de unas categorías que no son sustanciales al objeto que se estudia, como por ejemplo la relación con Cervantes, y, por esto, no ha habido hasta la fecha ningún estudio que permita la comprensión de la risa en los libros de caballerías, puesto que esta no ha sido el objeto de estudio directo o las categorías elaboradas no responden fielmente a su objeto (Bajtín, 137-41). Claro, ninguno de los trabajos estudiados tenía como objeto de estudio principal la risa, pues se tiene en cuenta más como consecuencia de lo que se estudia y, por ello, se le adjudican valores como a) adorno o complemento al mundo idílico, es decir, se le atribuye una función distensiva; b) como legitimación del mundo idílico a través de su mención, resultado de la evolución del género, respondiendo a las solicitudes del lector-escucha, en otras palabras, a una necesidad editorial; c) como un fenómeno que solo ocurre en la corte o que termina en la corte, cuando se refiere a situaciones o personajes; d) y que la introducción de pasajes risibles es más un recurso de la representación de la realidad propia de la tensión entre ideal y realidad.

Así las cosas, mi intención en este trabajo es proponer un método de estudio de la risa en los libros de caballerías y verificar su eficacia, logrando así comprender la propuesta de Feliciano de Silva. Para ello, en el primer capítulo presentaré brevemente dicho método, en el segundo lo aplicaré para estudiar los motivos de la risa en *Amadís de Gaula*, por motivos que explico en el primer capítulo, y en el tercero, objetivo principal de esta tesis, para estudiar la propuesta de Feliciano de Silva en contraste con la de Rodríguez de Montalvo. Y finalmente, en las conclusiones, presentaré un balance del método a la luz de lo planteado en esta introducción.



# 1. Motivos y libros de caballerías

Ana Carmen Bueno empieza formulando, en su sugerente ensayo, que los libros de caballerías repiten “estructuras, fórmulas y estereotipos” (2012, 83) tomados de la literatura anterior y, al tiempo, crean otros. Esto les permite configurar, a los autores, “una poética proteica, dinámica, cíclica y múltiple con constantes y desvíos” (Ibíd.), en la que es clave tener en cuenta que los libros de Garci Rodríguez de Montalvo crean un *paradigma fundacional* que consiste en “un modelo multiforme y dinámico” (87), actualizado en las continuaciones; y estas, a su vez, “crean sus propios motivos y los incorporan a un *paradigma general*, de modo que cada contribución tendrá presencia en las producciones siguientes para imitarlas, superarlas o actualizarlas” (Ibíd., énfasis mío). Así las cosas, la autora pretende “diseñar un repertorio o índice de estas *unidades recurrentes de contenido*” (84), es decir, un repertorio de motivos. Es esta idea de la elaboración del repertorio la que tomaré para el desarrollo de este capítulo y los siguientes, sin hacer un estudio minucioso de la propuesta de la autora o del concepto en que se apoya, *Motivo*, ni de los problemas epistemológicos y metodológicos ante la elección de tal concepto<sup>5</sup>, puesto que la revisión del mismo tomaría demasiado espacio y no aportaría nada importante a mi propósito; por ello me quedaré solamente en las precisiones que hago a continuación.

De este concepto hay muchas definiciones y, como suele pasar, no hay consensos entre estas. Un ejemplo de esto es cómo se relaciona el término *Motivo* con sus términos afines. Para Helena Beristáin, *Motivo* no es un equivalente de *Tema* (352-4), mientras que Childs y Fowler no ofrecen una definición de *Motivo* (Motif), sino que remiten a consultar las entradas *Forma* (Form) y *Tema* (Theme) (146); por otro lado, Ángel Escobar, aunque se

---

<sup>5</sup> Para precisar este asunto, sugiero la lectura de los artículos de Karla Xiomara Luna referidos en la bibliografía, el primero con unas precisiones generales sobre la importancia del estudio de los motivos en los libros de caballerías (2018) y, el segundo, sobre los problemas de la selección del concepto *Motivo* (2010).

ocupa del concepto *Tópico*, afirma sobre éste que “ha solido utilizarse desde sus orígenes con bastante libertad, como revela, p. ej. [sic], la abundancia de aparentes sinónimos casi intercambiables en la jerga crítico-literaria (‘tema’, ‘motivo’, ‘argumento’, etc.)” (137), para diferenciarlo de sus equivalentes y, sin embargo, las fuentes que cita hablan indistintamente de *Motivo* o *Tópico*. A pesar de lo anterior, una constante en las definiciones del término es que, cuando se habla de motivo literario, para distinguirlo de los demás conceptos afines, este es “una situación típica que se repite” (Kayser, 1970, 77), es decir, en palabras de Ana Carmen Bueno (2012), “unidad de acción recurrente” (105) con la capacidad de “combinarse de forma recurrente en los propios textos” (106).

Continúo, entonces, con la propuesta de Bueno. Su punto de partida, con el fin de elaborar el repertorio mencionado, es la detección de tres tipos de motivos:

- a) *motivos folclóricos* –según la clasificación del *Motif-Index* de S. Thompson<sup>6</sup>–, que aparecen de manera parcial y aproximada en los textos analizados; b) *motivos folclórico-caballerescos*, que vendrían a ser enunciados del *Motif-Index* que reproducirían con bastante precisión el material de los libros de caballerías; y c) *motivos* exclusivamente *caballerescos*, [...] que estarían en los libros de caballerías pero no en el trabajo de Thompson (84-5, la nota al pie es mía).

Por lo tanto, uno de los asuntos del que me desligaré es el de la clasificación de los motivos en estas categorías, puesto que implicaría la discusión de la clasificación dentro de otras clasificaciones, sus deslindes y conjunciones, por lo que el trabajo se volvería innecesariamente dispendioso y repetitivo. Sin embargo, su lógica de trabajo me interesa muchísimo, puesto que se trata de [1] lograr el “reconocimiento formal de las unidades” (87) con la enunciación de los motivos y [2] dar “claves para su comprensión y aprehensión” (Ibíd.), en el marco de la relación entre el *paradigma fundacional* (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*) y el *paradigma general* (aportaciones de Feliciano de Silva).

Dicho esto, en primer lugar, me detendré fugazmente en [1]; es decir, en el reconocimiento

---

<sup>6</sup> Según las palabras de Celina Sabor de Cortázar, el *Motif-Index* de S. Thompson “es el más amplio registro de motivos de la narrativa folclórica, y cuya clasificación y numeración de asientos es hoy aceptada universalmente; además, puede ser ampliada *ad infinitum*, pues la clasificación decimal empleada así lo permite” (219-20).

---

formal de las unidades. Para Ana Carmen Bueno<sup>7</sup>, los motivos son “*unidades generativas e iterativas* que permiten relacionar obras distantes en el tiempo y el espacio” (88), cuya representación literaria de un contenido abstracto requiere de una reformulación metaliteraria de los “procesos cognitivo-lingüísticos de abstracción, abreviación y selección semántica (hiperonimia, campos léxicos, isotopías, etc.)” (Ibíd.), a través de un “*enunciado o proposición narrativa, recurrente y estable*” (Ibíd.). Un enunciado en el cual se consideren tres “mecanismos semánticos de fácil reconocimiento” (105): “*participantes, acciones y modificadores*” (89). Sin embargo, la formulación de este, para el caso de esta autora, está asociado a un problema fundamental: el nivel de abstracción del enunciado. Como ella misma lo reconoce, los libros de caballerías “se articulan en una compleja red de subordinaciones, yuxtaposiciones y dependencias” (92) de varios motivos<sup>8</sup>, complejidad que implica la formulación de un “motivo estructurante”, a partir del cual se organice jerárquicamente la secuencia de motivos interrelacionados. A continuación, con el fin de aclarar esto y la relación de [1] con mi trabajo, expondré el planteamiento del problema de la autora, después las reflexiones a las que este problema me llevó para la formulación de mi método de trabajo, con el objetivo de aclarar [2]. Este será el método que utilizaré para analizar la risa en *Amadís de Gaula*, con el propósito de describir el *paradigma fundacional*, en el siguiente capítulo.

## 1.1 El problema de la abstracción en la enunciación del motivo literario

Como he dicho anteriormente, el enunciado del motivo es una abstracción. Ahora bien, esta abstracción se hace a diferentes niveles. El primero es la reformulación metaliteraria de un pasaje de un libro, llamado por la autora *motivo sintagmático*, porque se formula la unidad del motivo atendiendo a sus variables (94). Por ejemplo, en el capítulo LXVIII de *Amadís de Gaula*, Perión, Florestán y Amadís están preocupados por la batalla del rey Lisuarte contra los Siete Reyes, pese a haber sido expulsados de la corte de aquel; enton-

---

<sup>7</sup> La autora hace una serie de citas para contextualizar su definición, que, dicho sea de paso, se encuentran mejor desarrolladas en el *Diccionario* de Helena Beristáin, para, finalmente, seguir las reflexiones de la Escuela de Göttingen.

<sup>8</sup> No necesariamente del tercer tipo de motivos descritos más arriba, como se supone en el ensayo de la autora, sino entre los tres tipos, que, dicho sea de paso, es un tipo de abstracción que la autora no analiza.

ces, deciden buscar armas viejas para poder ir en apoyo del rey sin ser reconocidos. Posteriormente, luego de escoger las armas, ven que se acerca una “donzella” y le preguntan si necesita a la reina, recibiendo como respuesta lo que sigue: “No -dixo ella-, sino a vos y a esos dos cavalleros, y vengo de parte de la dueña de la Ínsola no Fallada [Urganda la Desconocida], y vos trayo aquí unas donas que vos embía; por ende, mandad toda la gente, y mostráros las he” (Rodríguez de Montalvo, Libro III, cap. 68, 1036). Estas “donas” son

tres scudos, el campo de plata y sierpes de oro por él tan estrañamente puestas, que no parecían sino bivas, y las orlas eran de fino oro con piedras preciosas. Y luego sacó tres sobreseñales de aquella misma obra que los escudos, y tres yelmos, diversos unos de otros, el uno blanco, y el otro cárdeno, y el otro dorado (Ibíd.).

Finalmente, la doncella explica la razón de esta entrega: “mi señora os embía estas armas, y dízeos que obréis mejor con ellas que lo havéis fecho después que en esta tierra entrastes” (1037). En esta escena, tal como fue descrita, participan los caballeros y la doncella, la acción es la entrega de dichas armas por la última. Por ende, esta escena puede formularse en el enunciado *Entrega de armas por maga*, ya que la doncella actúa en representación (de parte) de Urganda la Desconocida, la auxiliar mágica de los héroes del linaje amadiasiano.

El segundo nivel de abstracción es cuando un motivo se emparenta a otros, como en este caso<sup>9</sup>, y por ello se hace necesario la formulación de un *motivo paradigmático*, en otras palabras, un “enunciado más abstracto que aglutin[e] a los anteriores” (Bueno, 90, modifíco el texto para mantener la concordancia). Por lo tanto, se trata de “una unidad narrativa paradigmática recurrente con un significado doble, inherente y textual” (95). De este modo, la escena anteriormente descrita estaría reformulada por el motivo paradigmático *Entrega de don por ser sobrenatural*, en el cual *don* es hiperónimo de *armas* y *ser sobrenatural* es hiperónimo de *maga*.

Hasta aquí, todo es completamente diáfano y pareciera no haber inconvenientes. No obstante, ningún motivo se encuentra en “estado puro”, por decirlo de una manera escueta. Todos se encuentran en un contexto narrativo específico y combinados con otros, lo que

<sup>9</sup> “Entrega de **espada** por **maga** / Entrega de **lanza** por **mag**o / Entrega de **escudos** por **hada**” (Bueno, 90).

---

lleva a la formación de “motivos compuestos o complejos” (91). El contexto del ejemplo citado de *Amadís de Gaula* es la guerra y los dones entregados al caballero tienen el propósito de que este participe en un combate. El combate es, dicho coloquialmente, un universo aparte en los libros de caballerías, por sí solo un motivo paradigmático, y esto implica, necesariamente, la configuración de este “universo” a partir de motivos relativos a este<sup>10</sup>. Por lo tanto, en este ejemplo, hay una conjunción de dos motivos paradigmáticos. Esto, a su vez, implica, por parte de los diferentes autores, la hipotética conjunción de diversos motivos aglutinados por aquellos motivos paradigmáticos para la construcción de un episodio narrativo específico, episodio que puede contener numerosas acciones y personajes participantes en estas; y, por lo mismo, implica la posibilidad de formular varios motivos por parte del lector. De lo anterior se deduce que, dependiendo del desarrollo de los acontecimientos en el episodio, los motivos implicados serán organizados jerárquicamente a partir de un motivo estructurante, convirtiendo los otros en “modificadores” de este. Todo lo anterior da como resultado la conjunción de los dos niveles de abstracción con el fin de lograr una más corta descripción de las acciones y de los personajes participantes en un episodio concreto. Es decir, todo queda por completo al arbitrio del crítico, quien decide cuál es el motivo estructurante de las acciones y a partir de este ordena los demás. Por lo tanto, según dije más arriba, este problema en [1], afecta profundamente la aplicación de [2].

Entonces, lo primero que debo mencionar es que, como pretendo el estudio de la acción *reír*, este problema desaparece, pues consideraré esta acción como motivo paradigmático. Por lo tanto, según he descrito más arriba, los mecanismos semánticos para el fácil reconocimiento del motivo deben transformarse en la resolución de estas tres preguntas: ¿quién o quiénes ríen? (participantes), ¿dónde? y ¿por qué? (modificadores)<sup>11</sup>. Esta transformación de los mecanismos semánticos del enunciado implica una simplificación del trabajo y una reorganización del modo de sistematización de los datos, ya que no me veo abocado a tra-

---

<sup>10</sup> Ana Carmen Bueno cita como ejemplos al azar los siguientes: “Desafío a combate singular, Intercambio de rehenes, Enfrentamiento con lanza a caballo” (92) y se ocupa precisamente de estos más adelante en su ensayo (101-2).

<sup>11</sup> Aunque no sigo enteramente su postura, tengo en cuenta los cinco principios generadores de Kenneth Burke (1960): “what was done (act), when or where it was done (scene), who did it (agent), how he did it (agency), and why (purpose)” (XV).

tar con los inconvenientes implícitos a la conjunción de los dos niveles de abstracción para la descripción de episodios, pues mi propio objeto de estudio imposibilita la confusión con lo que podría denominarse otros motivos paradigmáticos. Por ello, con el fin de que quede completamente claro a qué me refiero, me detendré en los elementos claves para la elaboración del enunciado y en por qué son remplazados por las anteriores preguntas en mi trabajo.

## 1.2 Componentes del motivo para este trabajo

En primer lugar, estudio la acción *Reír*, por lo que los pasajes seleccionados se limitan a aquellos donde esta es explícitamente enunciada. Por lo tanto, con el propósito de eliminar “el inconveniente del punto de vista y, como consecuencia, el de la duplicidad de enunciados” (96), seguiré el ejemplo de Ana Carmen Bueno, y, por ello, todos los motivos que analizaré empezarán con el sustantivo deverbal *Risa*.

En segundo lugar, la relación entre los participantes no debe prestarse para equívocos, de ahí que sea tan importante la distinción entre quien ríe y quien es objeto de risa, es decir, en virtud de su condición de actantes<sup>12</sup>. Por lo tanto, habría que considerar que, siguiendo la terminología propuesta por Mieke Bal (2017), quien ríe, ya sea colectivo o no, es un actante-sujeto y el segundo participante un actante-objeto<sup>13</sup>. De lo anterior se deduce que, aunque parezca una obviedad, la pregunta por quién ríe se refiere solamente al actante-sujeto, aún en los pocos casos en los que sea él también actante-objeto, como lo mostraré en los dos siguientes capítulos. Esto es pertinente tenerlo en cuenta porque el actante-objeto hace parte de la explicación de por qué es suscitada la risa, es decir, pertenece a los modificadores. De allí que los motivos a estudiar empiecen con *Risa de [actante-sujeto]*.

<sup>12</sup> “An actant is a class of actor that shares a certain characteristic quality. That shared characteristic is related to the teleology of the fábula as a whole. An actant is [...] a class of actors whose members have an identical relation to the aspect of telos which constitutes the principle as the fábula. That relation we call the function” [Un actante es una clase de actor que comparte una cierta cualidad característica. Esa característica compartida está relacionada a la teleología de la fábula como un todo. Un actante es [...] una clase de actor cuyos miembros tienen una relación idéntica al aspecto del telos que constituye el principio de la fábula. Esa relación la llamamos la función] (Bal, 166).

<sup>13</sup> Vale recordar las palabras de Jacques Le Goff (1999) sobre este punto: “La risa también es un fenómeno social; requiere al menos de dos o tres personas, reales o imaginarias: la que provoca la risa, la que se ríe y, en su caso, la que es objeto de la risa -tercera persona que puede coincidir con la persona o personas con las que se comparte la risa” (41).

---

En tercer lugar, Ana Carmen Bueno asume los complementos circunstanciales dentro de los modificantes del enunciado sin ningún tipo de jerarquía. En este sentido, la estudiosa está preocupada por comprender las relaciones semánticas y sintácticas que surgen entre los motivos, con el fin de entender “la propia configuración interna del relato, con la posibilidad de establecer vínculos de dependencia y subordinación de carácter sintáctico-proposicional, morfológico (partes del relato y del enunciado) y semántico (hiperonimia, isotopías, campos léxicos, etc.)” (106). Es decir, “el papel que desempeña el motivo en la secuencia o aventura y [...] si el motivo afecta a la composición del relato o si, en cambio, atañe a la aventura” (Ibid). Por lo tanto, el índice de motivos que ella quiere establecer

permite ver las repeticiones de contenido y su evolución en cada uno de los textos, estudiar la desviación del paradigma en cada autor y su aportación personal a la ficción caballescica, recopilar sistemáticamente las recurrencias del género caballescico, aportar datos concretos y objetivos sobre su estructura interna, comparar la caballería peninsular con otros géneros de la misma etapa o de épocas diferentes estableciendo relaciones intergenéricas, y, a partir de un sustrato ideológico recurrente, determinar los temas que preocupaban en la época y qué variaciones aplicaba cada autor a los mismos (107).

Y por lo mismo, facilita la búsqueda de materiales y recurrencias para estudios posteriores, como “un modo de aprehender de forma objetiva la organización del discurso y de observar equivalencias entre las unidades de los mismos contextos” (Ibid.). Todo enfocado en comprender la o las proteicas poéticas de los libros de caballerías.

Aunque comparto los objetivos de la investigación de la autora, sin embargo, como se señaló más arriba, el problema de la abstracción da lugar a muchas confusiones y la organización se vuelve difusa. Y, además, tal trabajo es innecesaria y absurdamente largo, pues para estudiar *evolución en cada uno de los textos* habría que estar constantemente reformulando los motivos. Y en libros como los de caballerías, cuya extensión es inmensa, urge encontrar mecanismos de síntesis. De ahí que no es pertinente para desarrollar un estudio como el que yo pretendo asumir la postura de Bueno sin cuestionamientos. Por eso creo conveniente jerarquizar los complementos circunstanciales.

En ese orden de ideas, priorizo los complementos de lugar, puesto que, como lo explican José Manuel Lucía y Emilio Sales, dentro de los libros de caballerías “hay una serie de escenarios a los que los autores acuden de manera recurrente” (221), “que a veces son únicamente el marco que engloba la acción bélica o amorosa” (220); a veces más, porque en este marco, como se deduce de sus descripciones, se desarrollan aventuras lúdicas (la corte, 221-4), maravillosas (el castillo<sup>14</sup>, 224-9 o la isla, 237-40) y guerreras (el bosque-floresta, 229-33 y el castillo); además de espacios donde todo puede pasar (el mar, 233-36), todos orgánicamente relacionados con modos de comportamiento; aventuras donde, además, hay una asociación a diferentes valores y roles concernientes a la fama del protagonista y los personajes que interactúan con él: cortesanos, cuando el caballero participa de los entretenimientos que surgen en la corte, alegórico-morales, cuando lucha contra la perfidia y la atrocidad (en la isla o en el castillo), y guerrero-caballerescos, cuando se convierte en agente del orden (casi siempre en el bosque-floresta y en el castillo); asimismo, otros valores y roles concernientes a sus facultades amorosas: la corte es un lugar de encuentro placentero, el castillo de infidelidad o confirmación de la fidelidad y el bosque-floresta de pena o cuita amorosa. En todos estos, dados los diferentes roles que asumen los personajes partícipes en las aventuras, es de suponerse que la risa cumple diferentes funciones dentro de cada marco, afín a los valores y roles propicios para cada uno de estos y a los actantes que interactúan en este<sup>15</sup>. Entonces, responder dónde pasan las acciones permite la explicación de qué significa la risa y los instrumentos que se utilizan para que esta se produzca, así como ordenar las funciones que cumple cada uno de los actantes. Además, parafraseando a Bueno, hace posible ver las repeticiones, estudiar las desviaciones, recopilar sistemáticamente las recurrencias y aportar datos concretos y objetivos sobre su estructura interna (especialmente la relación entre espacio y risa).

---

<sup>14</sup> Este espacio tiene múltiples sentidos. Para una presentación minuciosa del tema, remito al ensayo de Jesús Duce García (2005).

<sup>15</sup> No profundizaré sobre este punto aquí, aunque tendré en cuenta las reflexiones de los siguientes autores que invito al lector a revisar: Anna Bognolo (1996), especialmente por los elementos con los que analiza la aventura que ha seleccionado (67-8) y por la definición que hace del castillo de la mala costumbre y el espacio fuera de la corte (68-9); José Manuel Martín Morán (1991), donde analiza la dinámica relación entre el nombre del caballero y el espacio como un signo lingüístico, lo que divide la realidad en dos mundos, los hechos y sus significados, estos especialmente relacionados con el honor y el amor; y los fascinantes ensayos de María del Rosario Aguilar sobre la relación entre el jardín y los libros de caballerías, especialmente 2004 y 2013a.



Asimismo, es claro que hay dos tipos de comprensión de los lugares, cuando el caballero está en la corte y cuando el caballero está en otros lugares. Para demostrar la importancia de esta distinción, tengo en cuenta la explicación que hace Northrop Frye de lo que él denomina el *mythos* del verano, es decir, el *romance*, modo de representación literario que correspondería a los libros de caballerías en las teorías del autor<sup>16</sup>. La forma central de este *mythos* es la dialéctica entre dos opuestos, la cual se manifiesta en el conflicto entre el héroe y su enemigo. Este conflicto

tiene lugar en [...] *nuestro* mundo [de los lectores], el cual está en el medio y es caracterizado por el movimiento cíclico de la naturaleza. Por eso los polos opuestos de los ciclos de la naturaleza son asimilados a la oposición del héroe y su enemigo. El enemigo es asociado con el invierno, oscuridad, confusión, esterilidad, vida moribunda y senilidad; y el héroe con la primavera, amanecer, orden, fertilidad, vigor y juventud<sup>17</sup> (187-8).

Más adelante, el autor llamará a este conflicto “la antítesis moral de heroísmo y villanía”<sup>18</sup> (196). Heroísmo que implica, en la visión de Frye (cuando describe las *Imágenes apocalípticas* de su teoría del significado arquetípico), unas categorías de la realidad afines a las formas del deseo humano. Estas son:

La forma impuesta por el trabajo y el deseo humano sobre el mundo *vegetal* es, por ejemplo, la del jardín, la granja, el huerto o el parque. La forma humana del mundo *animal* es el mundo de los animales domesticados [...] La forma humana del mundo *mineral*, la forma dentro de la cual el trabajo humano transforma la piedra, es la ciudad<sup>19</sup> (141).

Por el contrario, la villanía implica un mundo rechazado por el deseo humano, afín al ex-

<sup>16</sup> Esta semejanza no es una presunción mía, sino que es una asociación común en el estudio del género. Así Riley (2000), en el aparte “Un tipo de *romance*, el libro de caballerías...” (20 y siguientes).

<sup>17</sup> “takes place in [...] *our* world, which is in the middle, and which is characterized by the cyclical movement of nature. Hence the opposite poles of the cycles of nature are assimilated to the opposition of the hero and his enemy. The enemy is associated with winter, darkness, confusion, sterility, moribund life, and old age, and the hero with spring, dawn, order, fertility, vigor, and youth”.

<sup>18</sup> “the moral antithesis of heroism and villainy”.

<sup>19</sup> “The form imposed by human work and desire on the *vegetable* world, for instance, is that of the garden, the farm, the grove, or the park. The human form of the *animal* world is a world of domesticated animals [...] The human form of the *mineral* world, the form into which human work transforms stone, is the city”.

puesto en las *Imágenes demoníacas* de aquella misma teoría:

el mundo de la pesadilla y del chivo expiatorio, de esclavitud y dolor y confusión; el mundo tal cual es antes de que la imaginación humana empiece a trabajar sobre él y antes de que cualquier imagen del deseo humano, como la ciudad o el jardín, haya sido sólidamente establecida; también el mundo del trabajo pervertido o vano, ruinas y catacumbas, instrumentos de tortura y monumentos de demencia<sup>20</sup> (147).

Ahora, esta distinción tiene sentido si se junta con los comentarios sobre la geografía en los libros de caballerías que hace María del Rosario Aguilar (2005), entre los cuales menciona dos tipos de espacios, “uno familiar, cercano, conocido, interior; y otro distante, despoblado, extraño, externo e, incluso, imaginario” (235). Es decir, un espacio después [interior] y otro antes [exterior] de la imposición de las imágenes del deseo humano. Esto convierte el segundo espacio en el propicio para el deambular del caballero, quien, como agente del orden, poco a poco va imponiendo éste en el mundo donde aún el hombre no ha actuado o su obrar es pervertido o ha sido vano, o cuando los hombres que han actuado en él se alejan de los valores representados por la moralidad heroica. Así lo piensa Anna Bognolo (1996), cuando afirma que el caballero cumple, al salir de la corte y pasar las fronteras conocidas, “la función de asimilarlas [las fronteras], reducir lo distinto y temible a semejante, para someter la naturaleza y dominarla, apoderándose del mundo, poniendo orden al caos” (69).

De allí que el enunciado deba continuar con la indicación del lugar, considerando que cada espacio implica valores y comportamientos diferentes para los personajes que intervienen en escena y, al mismo tiempo, están inmersos en concepciones de la realidad notablemente diferentes, concepciones que le asignarán valores diferentes a la risa. Sin olvidar, claro está, la relación entre el *paradigma fundacional* y el *paradigma general*, aquello que posibilita tanto la renovación como la variación. En otras palabras, es necesario tener en cuenta el lugar donde ocurre la risa, como mecanismo para comprender la transformación del género, es decir, la violación a esta distribución espacial y los valores implícitos a cada

---

<sup>20</sup> “the world of the nightmare and the scapegoat, of bondage and pain and confusion; the world as it is before the human imagination begins to work on it and before any image of human desire, such as the city or the garden, has been solidly established; the world also of perverted or wasted work, ruins and catacombs, instruments of torture and monuments of folly”.

espacio. Por lo tanto, hasta el momento y según lo expuesto, la formulación del enunciado sería *Risa de [actante-sujeto] en [lugar]*.

Sin embargo, hacer un motivo por cada tipo de personaje sería larguísimo y poco productivo. De ahí que haya decidido usar en la enunciación hiperónimos. Aquí sigo el estudio de los personajes que hacen Lucía Megías y Sales Dasí (179-220). Esto quiere decir que, en lugar de mencionar en el motivo cada personaje, usaré en el enunciado las categorías *Caballero*, *Dama*, *Auxiliar* y *Adversario*, a las que añadiré el caso particular de las risas de varios tipos de personajes miembros de la Corte, categoría que llamaré *Cortesanos*. Por lo tanto, el motivo *Risa de [actante-sujeto] en [lugar]* podría formularse como *Risa de Auxiliar en Corte*, por ejemplo, que incluiría las risas de doncellas, enanos, escuderos, magos y demás personajes de este tipo, como hipónimos de *Auxiliar*, en el espacio mencionado.

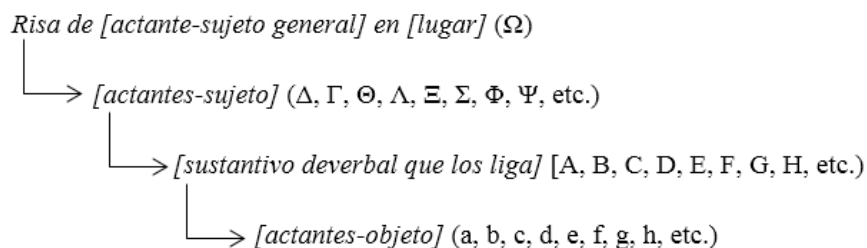
Lo anterior, al plantear una relación de dependencia entre el motivo y cada uno de los personajes que ríen, me obligó a que el motivo ya no se formulara en sentido horizontal, sino que debiera presentarse en sentido vertical, por niveles, y gráficamente. Es decir, hasta el momento he respondido las preguntas quién ríe (*Risa de [actante-sujeto]*) y dónde ríe (*en [lugar]*), y falta responder por qué ríe el actante-sujeto. Por ello, en una representación gráfica que distribuya la información por niveles, el primer nivel, la letra griega  $\Omega$ <sup>21</sup>, representa la enunciación más abstracta del motivo. Luego, según lo apunté en el párrafo anterior, hay que indicar los hipónimos que estarían incluidos en cada una de las categorías de actantes-sujeto. Por esto, el segundo nivel es la representación de los diferentes tipos de actantes-sujeto. Para esto decidí usar las letras griegas ( $\Delta$ ,  $\Gamma$ ,  $\Theta$ ,  $\Lambda$ ,  $\Xi$ ,  $\Sigma$ , etc.), haciendo evidente la relación de dependencia entre los hiperónimos (*Auxiliar*, por ejemplo) y los hipónimos (enano, escudero, doncella, dueña, etc., por ejemplo) que específicamente ríen en el texto.

Luego, como mi objeto de estudio es la risa y falta comprender cómo se suscita esta en el pasaje estudiado, es necesario tener en cuenta tanto al actante-objeto como a la acción que

<sup>21</sup> Escojo las letras griegas para distinguirlas gráficamente de las letras del alfabeto latino, las que usaré en otros niveles. Además, representan la relación entre hiperónimos e hipónimos, del enunciado principal, respondiendo a la pregunta por quién ríe, mientras que las del alfabeto latino las usaré para responder por qué ríe.

ocasiona la risa. De este modo, con el fin de hacer explícita la relación con el actante-sujeto, lo primero a tener en cuenta es la acción que relaciona a ambos actantes, y, en segundo lugar, el actante-objeto. Por lo anterior, el tercer nivel de dependencia, luego de los hipónimos de cada una de las categorías, representa los sustantivos deverbales que nombran las acciones que ocasionan las risas de los actantes-objeto en el lugar especificado en  $\Omega$ , para lo que usaré las letras del alfabeto latino en mayúscula. Y, en este orden de ideas, el cuarto nivel representa los actantes-objeto, indicados con las letras del alfabeto latino en minúscula.

Entonces, el orden de representación gráfica es el siguiente:



Finalmente, en algunas ocasiones, por las mismas razones que expuse más arriba para los actantes-objeto y las categorías de personajes, entre los sustantivos deverbales y los actantes-objeto utilizaré los hiperónimos *Auxiliar* y *Adversario*. Pero, con el propósito de facilitar los análisis que haré de cada representación gráfica, señalaré estos hiperónimos usando las letras griegas  $\alpha$  y  $\beta$ , según el caso, y los llamaré sub-hiperónimos con el objeto de diferenciarlos del hiperónimo de los actantes-sujeto.

Me faltaría solamente indicar que las relaciones de dependencia entre los diferentes niveles las representaré con flechas, por lo que el esquema parecerá un árbol genealógico.

Dicho lo anterior, paso al estudio de *Amadís de Gaula*, en el cual hay en total 85 escenas donde se menciona la risa, y estudiaré los espacios Corte y Bosque-Floresta, siguiendo la bella equivalencia hecha por María del Rosario Aguilar de lo familiar a lo distante, de lo cercano y conocido a lo despoblado y extraño, de lo interior a lo exterior e imaginario<sup>22</sup>.

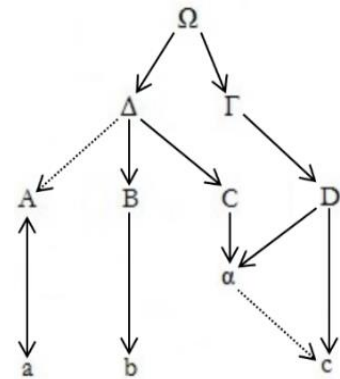
<sup>22</sup> El estudio de todos los espacios sería demasiado extenso y las conclusiones serían básicamente las mismas, salvo unas relaciones que mencionaré para ilustrar unos procesos. Por lo tanto, todas las implicaciones y resultados deberán ser expuestos en otros textos diferentes a este.

## 2. Los motivos y la risa en los libros de caballerías: *Amadís de Gaula*

### 2.1 Risa en la Corte

#### 2.1.1 Caballero

Así las cosas, en primer lugar hablaré de la Corte. El esquema incluye dos hipónimos, puesto que, como explicaré un poco más adelante, separo al Rey del Caballero: el de la izquierda,  $\Delta$  *Caballero*, más rico en relaciones que  $\Gamma$  *Rey*, a la derecha; luego, cuatro sustantivos deverbales: dos de estos en relación de dependencia directa con su actante-objeto: A *Relato* y B *Solicitud*, dos con conjunciones en el sub-hiperónimo  $\alpha$  *Adversario*: C *Derrota* y D *Discurso*; finalmente, los dos primeros actantes-objeto son: “a” *Dama-Reina*, “b” *Doncella* (como es solamente un tipo auxiliar y no hay modo de generar ambigüedades, no utilicé el sub-hiperónimo en este caso), los que, como ya dije, se encuentran en relación directa de dependencia con su correspondiente sustantivo deverbal, mientras que “c” *Caballero* con C y D, aunque con el primero solamente a través del sub-hiperónimo, mientras que con el segundo existen ambas formas de relación, directa e indirecta<sup>23</sup>.



<sup>23</sup> A continuación señalo las diferentes relaciones de dependencia, las cuales corresponden a los pasajes del libro, indicando entre paréntesis el libro al cual corresponden y la página del mismo; omito, además, en contra de la convención para este tipo de libros, la indicación del capítulo, puesto que señalar solamente el libro y la página son suficientes para el fin de este capítulo:  $\Omega$  [Risa de Caballero en Corte],  $\Delta$  [Caballero], A [Relato] (III, 1218\*);  $\Omega$  [Risa de Caballero en Corte],  $\Delta$  [Caballero], A [Relato], “a” [Dama-Reina] (III, 1215\*);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , B, “b” (I, 480);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “c” (II, 907);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “c” (III, 1034);  $\Omega$ ,  $\Gamma$  (Emperador), D, “c” (III, 1168);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , C,  $\alpha$ , “c” (III, 1212\*);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , C,  $\alpha$ , “c” (III, 1262-4\*);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , D,  $\alpha$ , “c” (II, 764);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , D, “c” (III, 1269). El uso de \* en el número de página indica que corresponden a una misma escena donde se menciona

En *Amadís de Gaula* todos los reyes combaten. Por lo tanto, cumplen las funciones de caballero y son la cabeza misma de la caballería. Pero señalo la diferencia porque se trata de un caballero al que sirven los demás, de allí que incluya al rey como un hipónimo aparte.

En total hay 10 situaciones donde el caballero ríe en la corte, la mayoría de estas tienen lugar en el libro tercero, y, de estas, 3 corresponden a una misma escena (como se señala en la nota al pie 23).

Además, ninguna risa es colectiva y solamente una es recíproca ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, “a”), de ahí que se señale con la flecha de doble vía. Don Grumedán hace una relación a la reina Sardamira y, en medio de esta, ella hace un comentario que causa risa en el caballero, lo que modifica el tono de la conversación y, a su vez, este le cuenta un acontecimiento que causa risa en esta. Por ser de esta manera, en una misma situación, pongo la risa como recíproca y no la separo, es decir, no se encuentra en *Risa de Dama en Corte*.

Dichas estas generalidades, empiezo con el análisis del motivo. El caballero ríe, en un primer caso ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, “a”), por las respuestas que su propio relato ocasiona en sus interlocutores. Primeramente, como se explicó justo en el párrafo anterior, por la respuesta de la reina Sardamira, quien, ante el relato de don Grumedán, le cuenta al caballero que el Emperador Romano odiaba a Amadís, por lo que aquel le pregunta la razón de este odio y esta le responde que es a causa de que el hijo de Perión le había quitado la gloria de superar las pruebas de la Ínsula Firme. Don Grumedán tiene razones para reír por esto, puesto que desde su perspectiva solamente Amadís es capaz de superar dichas pruebas y tiene una información que la reina desconoce. Por ello ríe (1215). Luego don Grumedán le revela esta información, pues le indica que el emperador debería tener otros motivos para odiarlo, a Amadís, puesto que ya ha sido derrotado por el de Gaula cuando solo conocía su nombre y no al caballero. Ante la expectativa de saber los detalles, don Grumedán hace pausas y alega humildad para hacer su relato, lo que causa risa aprobativa en la Reina. Por otro lado, ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , A) después de la derrota de varios caballeros romanos en la escena anterior a

---

en varias ocasiones la risa, no obstante, no significa que siempre sea, en este caso, el caballero quien ríe, por lo que la risa de aquel otro actante se estudiará en el esquema correspondiente si se encuentra dentro de los dos que estudiaré.

---

este pasaje, razón por la que inició el diálogo entre caballero y dama, la Reina se encapricha con don Florestán, quien salió victorioso del combate. Don Grumedán deduce el capricho de la Reina, por ello, cuando ve al caballero ríe, razón para reír que solamente lo conocen la Reina y el lector (1218). La risa en este caso es una reacción ante los relatos que no contienen aspectos risibles, sino situaciones de discuerdan de lo aceptado (primer ejemplo) y, en segundo lugar, el relato revela conocimientos que incitan a la risa en los personajes, parcialmente el primero (la previa victoria del protagonista a su némesis sin que este supiera quién era) y en este segundo ejemplo, específicamente, un silenciado sentimiento licencioso por parte de la Reina, decorosamente ocultado por Rodríguez de Montalvo.

El segundo caso ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , B, “b”) es más sencillo. La doncella Mabilia quiere hacerle una relación de acontecimientos a don Galvanes, pero quiere hacerlo en privado, por lo que solicita al caballero que se desplacen a un lugar donde no puedan ser escuchados (480). Esta prudencia causa la risa del caballero. Nuevamente, no hay elementos cómicos o burlescos que originen la risa, sí una correspondencia con un comportamiento aceptado. La risa aquí es una aprobación. Vale decir que esto solamente pasa en el primer libro del *Amadís*.

El tercer caso ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , C,  $\alpha$ , “c”), del que hay dos ejemplos, tiene relación con los comportamientos normalmente asociados al caballero. Se trata de la risa de un caballero porque ha derrotado a un adversario. El primer ejemplo está relacionado con el primer caso, no por semejanza, sino porque se trata del combate previo al encuentro entre caballero y reina analizado más arriba. Gradamor, caballero romano, ha hablado en nombre de los suyos y de él mismo en términos bastante laudatorios sobre sí mismo y ha intercambiado frases irónicas con don Grumedán por las que el romano ríe altanaramente, como se verá más adelante (*Risa de Adversario en Corte*). Finalmente, derrotado el romano, don Grumedán es quien se ríe de él (1212). Es decir, el caballero ríe después del restablecimiento del orden. El segundo ejemplo sí contiene elementos burlescos, aunque igualmente corresponde a un restablecimiento del orden. Gavarte de Valtemeroso requiere comunicarse con Oriana, pero la corte se encuentra protegida por los caballeros romanos que han venido con el

Emperador a reclamar a la princesa para su matrimonio. Por esto, ella tiene prohibido entablar comunicaciones. De allí que Garvante mande un emisario para solicitar la reunión con la dama (escena esta que estudiaré desde otra perspectiva más adelante, en *Risa de Adversario en Corte*), no obstante, esto no se puede realizar por la prohibición descrita más arriba, y la negación del guardián desemboca en un duelo con Gavarte. Obviamente el caballero derrota a aquel y a otros dos. Pero el último de los derrotados se ha quebrado el brazo y se encuentra impotente. Gavarte llega a él con intención de rematarlo, pero identifica la desventaja. Entonces, no lo hiere, sino le desenfrena el caballo y “diole de llano con la spada en la cabeça, y físole ir fuyendo por el campo con su señor” (1263). La imagen de esto hace reír al caballero. Aquí este humilla a su oponente por habersele opuesto, se trata, así, de una humillación risible producto del restablecimiento del orden.

El último caso es la risa del rey. Hay en este caso tres ejemplos ( $\Omega$ ,  $\Gamma$  y  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $D$ ,  $\alpha$ , “c”; II, 764 y III, 1269). El primero incluye a un adversario, Famongomadán, que solicita a Lisuarte a su hija por esposa y le da a elegir entre guerra o paz si decide o no hacer la entrega. Como el rey considera esto discordante con la norma, ríe, similar a la reacción de don Grumedán en el primer ejemplo del primer caso. En el segundo ejemplo de este, el Emperador de Grecia se ríe porque el Caballero de la Verde Spada (Amadís) no sabe cómo responder a las preguntas de Leonorina, su hija, sin revelar sus sentimientos y, por ende, su verdadera identidad (aunque esto no lo sepa el emperador), e interviene para sacar del embrollo al caballero. El emperador ha deducido los sentimientos del último y ríe por el conocimiento que ha adquirido y no revela a nadie, de modo similar a la risa de don Grumedán por lo que ha deducido de la reina Sardamira. En el tercer ejemplo, el rey Lisuarte tiene dudas ante la entrega de su hija al Emperador romano y pide consejo a Brondajel de Roca, el cual da un corto discurso donde describe la hipotética reacción de la princesa una vez llegue a Roma y se convierta en Emperatriz. Esto crea una reacción amistosa por parte del rey, quien abraza esperanzado a su interlocutor y ríe. Es una risa producto del discurso esperanzador del interlocutor, así como consecuencia de la modificación de sentimientos.

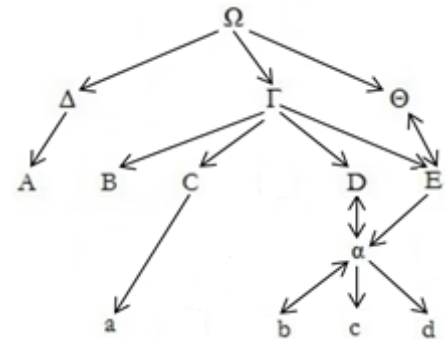
En resumen, el caballero ríe en la corte 1) porque un discurso no corresponde con la realidad aceptada; y, de modo semejante, 2) porque sale victorioso en un combate por el que ha sido previamente insultado, victoria que confirma su supremacía sobre su adversario y



restablece el orden; así mismo, el caballero ríe 3) porque deduce información de otros personajes (en los ejemplos se trata de sentimientos licenciosos y amorosos) y así enfrenta las situaciones de modo distinto; 4) porque aprueba comportamientos, sobre todo la prudencia; y, finalmente, 5) porque otros personajes, confirmando sus decisiones, modifican sus sentimientos. Solo una, por circunstancias específicas, está asociada a situaciones cómicas o burlescas. Las primeras dos están asociadas al combate (la primera no de modo directo) y las otras a comportamiento cortesano. Es decir, la mayoría de las risas del caballero en la corte están asociadas a su comportamiento como cortesano más que como guerrero y no hay muchos motivos por los cuales ría. Ríe, por aquello que confirma su mundo o por aquello que permanece oculto parcialmente que, al fin y al cabo, luego confirmará aquel mundo.

### 2.1.2 Dama

Al contrario, la Dama en la corte ríe por más razones que el Caballero, aunque solamente hay ocho situaciones donde se menciona la risa, tal como se hace evidente en el esquema, donde  $\Omega$  es *Risa de Dama en Corte*,  $\Delta$  *Reina*,  $\Gamma$  *Dama*,  $\Theta$  *Damas* (actantes-sujeto), *A Deseo-Ocultamiento*, *B Seducción*, *C Respuesta*, *D Encantamiento*, *E Discurso* (sustantivos deverbales),  $\alpha$  *Auxiliar* (sub-hiperónimo), “a” *Caballero*, “b” *Ser sobrenatural-Mago*, “c” *Doncella*, “d” *Escudero* (actantes-objeto)<sup>24</sup>. También es claro que, aunque hay más sustantivos deverbales (cinco), y un actantes-objeto más, tres de estos están modificados por el sub-hiperónimo *Auxiliar* y entran en relación de dependencia con dos de los cinco sustantivos deverbales; además, hay dos de estos que no se relacionan con ningún actante-objeto, lo que equivale a decir que no dependen de un este para que se suscite la risa. Por lo tanto, la dama ríe en su mayoría por actos que le atañen a sí misma y por su interacción con sus auxiliares. También, que la



<sup>24</sup>  $\Omega$  [Risa de Dama en Corte],  $\Gamma$  [Dama],  $C$  [Respuesta], “a” [Caballero] (I, 275);  $\Omega$  [Risa de Dama en Corte],  $\Gamma$  [Dama],  $E$  [Discurso],  $\alpha$  [Auxiliar], “d” [Escudero] (II, 761-2\*);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $E$ ,  $\alpha$ , “c” (II, 843);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $E$  (II, 846);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $D$ ,  $\alpha$ , “b” (II, 855);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $E$ ,  $\alpha$ , “c” (II, 921-2);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $B$  (III, 1172);  $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $A$  (III, 1216\*).

mayoría de episodios vinculados a la risa tienen lugar en el segundo libro, en el que se relata la parte central de los amores entre los protagonistas, y la dama está sola, tiene cosas que ocultar o interactúa con relación a sus amorfos.

Así las cosas, empiezo el análisis aclarando la inclusión de la Reina dentro de la Dama. Las reinas en *Amadís* también deslumbran por su belleza y, precisamente, por ser reinas no hay discusión sobre su linaje. Por lo tanto, este personaje cumple los elementos básicos para la definición de la dama, aunque no se trate de una princesa, según los enuncian José Manuel Lucía y Emilio José Sales (191). Además, se trata solamente de una escena, ya previamente estudiada, aquella relacionada con la Reina Sardamira ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , A). La reina se ríe “entre sí” (Rodríguez de Montalvo, 1216) porque encubre o encubrirá al emperador romano el relato de su derrota ante Amadís, sin que este lo conociera. Como en el caso de don Grumedán, la reina ríe por un conocimiento que ha adquirido y no lo revela, de hecho, se complace en pensar que no lo hará, puesto que el texto utiliza el verbo encubrir en pretérito imperfecto de subjuntivo.

Otro caso similar ( $\Omega$ ,  $\Theta$ , E), del que solo hay un ejemplo, es el caso de la risa de varias damas, la cual, además, es recíproca. Briolanja se ha encontrado con Oriana y ambas comparten en el palacio. La primera compara los hechos de Amadís y Beltenebros y considera que deben ser alabados independientemente, puesto que ya se ha revelado que han sido ejecutados por el mismo caballero. Luego de esto, el narrador afirma que las damas se hacían burlas y reían (846). Es decir, ríen por los discursos que se hacen mutuamente, que, de ser similares al referido, se trata de disertaciones donde se evalúa la correspondencia entre los hechos y los valores aceptados en la sociedad, disertaciones que son motivo para un momento de esparcimiento en la corte. Así, las risas son producto de un juego cortesano donde, además el fino compartir, los participantes se complacen con los valores del mundo tal cual es, modificado por las formas del deseo humano. Por lo tanto, aunque se hable de burlas, estas risas nada tienen que ver con la más arriba mencionada risa de carnaval.

El otro caso ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ , B) es la solicitud que hace Leonorina al Caballero de la Verde Spada. Este ha prometido quedarse en el castillo tres días a solicitud del Emperador de Constantinopla, padre de esta, y la dama le pide que se quede otros dos para poder atenderlo. Ante la respuesta afirmativa y cordial del caballero la dama ríe, porque así, cree ella, tendrá oportu-

---

tunidad de seducir al caballero mediante sus cuidados. Aunque el caballero cumple por servir a la dama, esta piensa que podrá satisfacer sus deseos amorosos (1172). Se sabe que no será así. Sin embargo, la risa surge ante una aparente confirmación de sus deseos, como en el caso del rey Lisuarte y Brondajel de Roca, que estudié más arriba. Vale decir que, a pesar de que la dama ríe por la respuesta del caballero, en realidad se debe a lo que ella imagina frente a la respuesta de este. Ella ríe por su deseo de seducir, no porque el caballero en realidad haga algo, aparte de dar la respuesta afirmativa propia de las reglas del comportamiento cortesano. Ella ríe por lo que cree la confirmación de sus sentimientos.

Otro caso ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ , C, “a”), el cuarto, muestra a Amadís y a Oriana interactuando. Se trata del único ejemplo de dama riendo en la corte que se encuentra en el primer libro. El caballero acaba de solicitarle a su dama que interceda para ser investido como caballero, ya que en este punto de la historia es solamente un doncel. Ella prueba su obediencia con una pregunta y, ante la demostración de fidelidad del caballero por su respuesta obediente, la dama ríe (275). Aquí, como en el caso del caballero que ríe aprobando el comportamiento prudente de la dama, la dama aprueba el comportamiento del caballero.

Además, está el caso ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ , E,  $\alpha$ , “d”), del que hay tres ejemplos, en los que la dama ríe por el discurso de uno de los personajes auxiliares. Hay dos en los que la risa se debe a discursos agudos por parte de estos últimos. Uno lo hace Gandalín cuando se encuentra en el palacio de Miraflores con Oriana, y esta le cuenta la carta reconciliadora que le envió a Amadís. El escudero le dice que debe cuidarse para que Amadís no la encuentre fea y huya de ella. Ella responde sonriendo ante este discurso (761), aprobando el mismo. El otro ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ , E,  $\alpha$ , “c”) es el discurso que Mabilia le da a Oriana cuando esta le cuenta a ella y a las demás doncellas que se encuentra embarazada. La doncella le dice que “de tales juegos havríades tal ganancia” (920). En ambos ejemplos el discurso modifica el talante triste de la dama. Caso contrario, aunque siga la misma línea del anterior, es el que la doncella Mabilia hace a Oriana cuando esta le ha manifestado sus dudas con respecto al amor de Amadís. Aquí el discurso es una gran defensa del caballero en lo que respecta a su fidelidad. Aquí los temores de Oriana se transforman en alegría, por ello abraza a Mabilia y ríe “muy fermoso” (843). En los tres el talante de la dama es modificado y su reacción es la risa,

aunque en los dos primeros es la gran cuita de la dama ante la ausencia de su caballero la que se transforma o se apacigua por el discurso del personaje auxiliar, mientras que en el tercero son los temores infundados.

El último es un curioso caso ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $D$ ,  $\alpha$ , “b”), puesto que la risa es producto de la contemplación de los sorprendentes efectos de la magia. Urganda necesita hablar con Oriana, y mientras todos duermen en el palacio, aquella le revela a esta que sabe todo de sus amores. Oriana teme que escuchen, pero Urganda le explica que ha hecho un encantamiento: todos se duermen en el cuarto mientras esté abierto un libro, salvo ellas dos. Oriana prueba jugando con el cuerpo de Briolanja y haciendo caer a la “Donzella” de Denamarcha, a consecuencia de haberla llamado para que entrara al cuarto, pues tan pronto esta pasa el umbral de la puerta se desmaya. Ante semejantes acontecimientos, Oriana ríe asombrada y manifiesta su sorpresa a Urganda. Esta, al contemplar la simpleza de la dama, no enunciada por el narrador, ríe con desdén (855). La risa es recíproca, pero los motivos son diferentes: sorpresa y admiración contra desdén.

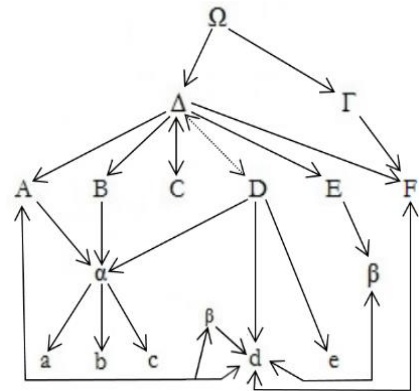
Entonces, en resumen, la dama ríe 1) entre sí por un conocimiento que ha adquirido y ha decidido ocultar; 2) porque las acciones confirman los conocimientos que se tienen sobre el mundo y este conocimiento es motivo para un momento de esparcimiento o porque hay respuestas que confirman su condición y los sentimientos de su objeto amoroso; 3) porque ve la posibilidad de cumplir su deseo; 4) porque los personajes destinados a auxiliarla cumplen su función y transforman su talante y, finalmente, 5) porque contempla un acontecimiento asombroso. En ningún caso el texto es explícito en que las risas son producto de una burla grotesca, incluso en el caso de la “Donzella” de Denamarcha. Además, todas las risas son individuales, incluso, me atrevo a afirmar, en el caso en el que ríen Oriana y Briolanja, puesto que el narrador se ha esforzado en plantear un paralelismo importante entre ambos personajes y, también, está poco interesado en distinguir a las damas, y describe la situación como si, de hecho, se tratara de una sola.

### 2.1.3 Cortesano

A contramano, la *Risa de Cortesano en Corte* ( $\Omega$ ) se caracteriza porque los actantes-

sujetos son variados y muchas veces no especificados, por lo que se dijo más arriba, mencionados por expresiones como “todos los del palacio”, aunque se infiere que en la mayoría de los casos se trata de damas y caballeros y a veces las doncellas de estas o diverso tipo de personajes auxiliares que ríen con sus señores.

Empiezo, entonces, por el esquema, que tiene las siguientes convenciones:  $\Delta$  Cortesanos,  $\Gamma$  Rey, A Burla, B Respuesta, C Descanso, D Discurso, E Mengua, F Relato,  $\alpha$  Auxiliar,  $\beta$  Adversario, “a” Doncella, “b” Doncel, “c” Ser sobrenatural-Mago/Sabio, “d” Caballero, “e” Dama.<sup>25</sup> Además, es importante hacer notar que ninguna escena que concierne a este tipo de personajes ocurre en el libro cuarto. También, de inmediato se hace relevante



subrayar las múltiples relaciones que hay entre los sustantivos deverbales y los actantes-objeto, modificadas la mayoría por los sub-hiperónimos Auxiliar y Adversario, tanto, que se hizo necesario poner en dos lugares  $\beta$ ; como también se hace evidente que el cortesano con quien más interactúa es con quienes están a su servicio o con caballeros, ya sean enemigos o no, pues solo hay un caso de los trece donde el cortesano interactúa con una dama. Finalmente, la cantidad de casos en los que la risa es recíproca son mayores, es decir, alguien hace algo que suscita la risa del cortesano y responde riendo o ríe con este al tiempo.

El primer caso es  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D,  $\alpha$ , “c”, donde quienes ríen son el rey Perión y el sabio Ungán el Picardo (255). La historia cuenta que el rey ha tenido un sueño y ha convocado a sus sabios para que le ayuden a entender el significado de este. Antales, uno de los convocados, dice varias barrabasadas y todos se burlan, especialmente los dos personajes mencionados al comienzo del párrafo. Aquí, los cortesanos, rey y sabio (auxiliar), ríen por la no correspondencia de Antales con su rol, específicamente de su discurso.

El otro caso es  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , F, el único caso donde no se habla de cortesanos sino únicamente del

<sup>25</sup>  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D,  $\alpha$ , “c” (I, 251);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , F, “d” (I, 310);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , C (I, 528-9);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D (II, 760-2\*);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A,  $\alpha$ , “a” (II, 768);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , B,  $\alpha$ , “b” (II, 773);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, “d” (II, 806\*);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A,  $\beta$ , “d” (II, 870-1);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , E,  $\beta$ , “d” (II, 936-7);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , F (III, 998);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , C (III, 1161);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “d” (III, 1254);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “e” (III, 1262-4).

rey. La situación es la siguiente: Lisuarte acaba de leer la carta que Celinda le ha enviado, donde esta le cuenta que Norandel, a quien acaba de armar caballero, es hijo suyo. El rey sale a cazar y cuando regresa con sus caballeros y doncellas está muy alegre y pasa el tiempo riendo y burlando “por los agradar” (998). Toda la acción se centra en su comportamiento, y este no tiene ninguna relación con las acciones del rey como caballero, como agente del orden. Todo lo que pasa es propio del ambiente cortesano, tanto la cacería como los entretenimientos no descritos. El rey, como cortesano, ríe para agradar a súbditos cortesanos, pero el origen de la risa es el relato-noticia que él recibe en la carta y no es posible saber si los demás ríen con él. Por todo lo anterior, solo hay evidencia textual de que se trate de un caso de reír como consecuencia de la modificación de sentimientos, y lo que genera esta modificación es el relato de la carta.

También hay un par de escenas donde los personajes se dedican a entretenerse mientras descansan. Se trata de  $\Omega$ ,  $\Delta$ , C, una en el libro I y otra en el III. La primera pasa en la corte del rey Lisuarte y la segunda en la del Emperador de Grecia. El narrador solamente afirma que los personajes pasan el tiempo hablando y riendo. Aquí la risa no es producto de la burla sobre un personaje, sino del fino compartir entre pares cortesanos.

Sí hay tres escenas donde la risa es producto de una burla ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , A,  $\alpha$ , “a”;  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, “d”;  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A,  $\beta$ , “d”), pero en diferentes niveles de agresión para el actante-objeto. La de menor agresión, de hecho ninguna, es cuando los presentes en el castillo del rey Lisuarte persuaden a Leonoreta, hermana de Oriana, para que pida a Amadís por caballero (768). Ella lo toma en serio y todos se ríen de la princesa por su inocencia. La burla y la risa son productos de la disparidad en los conocimientos. Un nivel superior en la agresión es cuando Macandón llega a la corte del rey Lisuarte para invitar a todos a participar en la prueba del tocado y la espada. Macandón hace comentarios jocosos ante el fracaso de los caballeros y las doncellas, especialmente sobre estas (806-7). Sus comentarios producen risa entre los cortesanos, pero malestar entre las doncellas por lo que estas reaccionarán ante Macandón, como se verá más adelante (*Risa de Auxiliar en Corte*). Lo importante aquí es que el ambiente es festivo y asombroso, pues se trata de una prueba mágica. Por lo tanto, la burla es ofensiva, ya que es una depauperación de la honra de los participantes, pero propicia al momento, pues quienes fracasan saben que pueden ser objeto de burla. Así, los personajes

---

ríen ante el desenlace de las pruebas, enfatizado por los comentarios jocosos del caballero, risa que es consecuencia de que los personajes hayan intentado algo para lo que no estaban capacitados, así que al tiempo es risa porque los personajes discuerdan de lo aceptado y, porque se relaciona con el desenlace, una especie de restablecimiento del orden (aunque esta en menor medida, puesto que el restablecimiento del orden solo se daría con la superación de la misma). El siguiente nivel tiene como protagonista a Amadís, quien se entera que Madasima ha prometido desposar a Ardán Canileo. En contraste con ella, él es feo (866). Amadís reconoce esta disonancia y se burla del contraste (870-1), lo que suscita la risa de Madasima y sus doncellas. El caballero va a combatir con Ardán, por lo que el contexto es combativo. Aquí la burla es también un mecanismo de lucha, consecuencia del combate verbal previo al físico. Sin embargo, aunque el nivel de la agresión al actante-objeto es diferente, todas las burlas tienen en común la no correspondencia del personaje implicado con las acciones que ocurren; así la princesa, pues es una niña que solicita al mejor caballero del mundo y todos saben que este no aceptará por motivos diferentes a la burla no grotesca; como quienes participan en la prueba, pues fracasan por no corresponder con los designados por Apolidón; como Ardán con el ideal de belleza caballeresca. Además, todos ríen por las reacciones de un caballero, en el primer ejemplo Amadís, en el segundo Macandón y en el tercero nuevamente el de Gaula. Son las respuestas o comentarios agudos del caballero los que ocasionan las risas en la corte.

Hay un caso relativamente parecido ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , B,  $\alpha$ , “b”), y se trata de la risa que produce en Mabilia, la donzella de Denamarcha y Oriana la respuesta que Durín da a la última porque sigue enfadado con ella, pues ha tenido que llevar un terrible mensaje a Amadís, el de la ruptura de la pareja por la que el caballero se confinó en la Peña Pobre; por ello, cuando ella le da una orden, él responde con saña, respuesta que en ellas causa risa por lo altivo del tono, aunque las tres reconocen que el sentimiento es conveniente al momento (773). Aquí, la no correspondencia se debe a que Durín no es un personaje elevado de aquella sociedad para proferir semejante respuesta, aunque su dolor es genuino en aquellas circunstancias.

Parecido es el caso de discurso de Oriana, en el palacio de Miraflores, cuando le cuenta a

Gandalín el contenido de la carta que le envió a Amadís ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , D). Esta se relaciona con la respuesta de Gandalín a Oriana para que no esté fea cuando el caballero la vea, ya que esta risa (estudiada más arriba) crea un ambiente distendido entre Mabilia y Oriana, doncella y dama, quienes van a revisar el palacio para idear cómo será el ingreso de Amadís a este, dándose mutuamente frases graciosas y riendo juntas (760-2). La frase del escudero ha generado una risa en la dama que cambiará el entorno y lo volverá propicio para el fino compartir entre doncella y dama. En contraste, en  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “d”, el discurso proferido por don Grumedán sí es agresivo, en el cual se burla de los caballeros romanos, quienes fueron derrotados por parte de El Cavallero Griego, lo que lleva a todos en la corte a reírse (1254). Se trata de una escena que, como la he comentado más arriba, ya presentaba que la acción de reír está asociada al restablecimiento del orden. Más adelante, en  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “e”, cuyo contexto es el del pasaje donde mencionaba a Gavarte de Valtemeroso, pasa de modo similar, pues la reina Sardamira se ha enterado de la derrota de los romanos y los detalles de esta, por lo que hace varios comentarios que hacen reír a Oriana, su interlocutora, y a los demás presentes, junto a ella misma (1262-4). De nuevo, los personajes ríen como consecuencia del restablecimiento del orden. En estos ejemplos la risa es la aceptación del comportamiento, los personajes bajos de la sociedad hacen comentarios bajos y risibles y los caballeros victoriosos se burlan de los derrotados ante el restablecimiento del orden, acción que es validada incluso por los congéneres de los derrotados, como es el caso de la reina Sardamira, romana que reconoce el atrevimiento de los suyos al combatirse con los de Lisuarte, por intentar transformar el orden establecido. Así mismo pasa con el relato del Caballero del brazo quebrado ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , F, “d”), quien ha sido abatido por el Donzel del Mar, y cuando llega con este a la corte cuenta cómo fue su derrota, lo que produce la risa de los cortesanos que escuchan el relato (310).

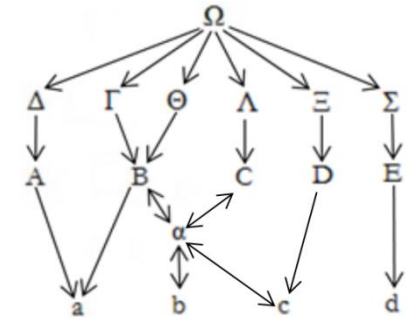
Lo anterior sucede incluso cuando empieza a alterarse el orden y se vuelve necesario el combate para restablecerlo, es decir, antes de la confirmación. Un ejemplo es el caso de Angriote y Sarquiles ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , E,  $\beta$ , “d”), quienes retan a Gandandel y Brocadán por injuriar a Amadís contra el rey. Para definir quién tiene razón, entran a juicio, en medio del cual Gandandel se ve menguado frente a las razones de los primeros (936-7). Todos en la corte se ríen de él. Aquí la risa es el prefacio de la confirmación que se dará con la derrota de los caballeros que alteraron el orden.



De lo anterior se entiende que los cortesanos ríen 1) por la no correspondencia de ciertos personajes a los valores establecidos, aunque la risa venga a funcionar como una aceptación de dichos comportamientos, y 2) por la confirmación del orden establecido, específicamente cuando quienes no corresponden con los valores establecidos son los adversarios y han sido o van a ser derrotados. Aunque también hay espacio para un fino compartir.

### 2.1.4 Auxiliar

Por otro lado, la *Risa de Auxiliar en Corte* ( $\Omega$ ) es la contracara de los casos anteriores, pues se trata de los mismos, aunque la focalización cambia, pues ya no se enfoca desde los personajes principales. Así se evidencia en el esquema:  $\Delta$  *Doncellas*,  $\Gamma$  *Doncel*,  $\Theta$  *Ser sobrenatural-Mago*,  $\Lambda$  *Dueña*,  $\Xi$  *Doncella*,  $\Sigma$  *Escudero*,  $A$  *Burla*,  $B$  *Discurso*,  $C$  *Cata*,  $D$  *Sospecha*,  $E$  *Temor*,  $\alpha$  *Dama*, “a” *Caballero*, “b” *Reina*, “c” *Dama*, “d” *Cortesano-Dama* y *doncellas*<sup>26</sup>. Como se ve, hay una multiplicidad de actantes-objeto con casi la misma cantidad de sustantivos deverbales, la mayoría en relación directa y unívoca, salvo el caso de B, pero rica en relaciones de dependencia de los sustantivos deverbales con los actantes-objeto. Se puede decir, entonces, que los auxiliares ríen por razones diferentes, aunque en la mayoría de los casos ríen por acciones de las damas y los cortesanos.



Este cambio de focalización es ejemplificado en el pasaje estudiado más arriba sobre Macandón ( $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $A$ , “a”). Este caballero se ríe de quienes fracasan en su intento de superar la prueba, lo que genera la ira de las doncellas que fracasan. Luego el caballero da un discurso que hoy tildaríamos de quijotesco, puesto que revela que es un escudero, aún no investido como caballero, que lleva varios años buscando a un caballero que supere la prueba para poder ser armado. Por este motivo ya no es suficientemente joven para ejercer la orden de caballería, al menos según el juicio de las doncellas que fracasaron en la prueba, pues se burlan de Macandón por su edad en respuesta a las burlas de este ante su fracaso. Sin embargo, estas burlas son catalogadas de mal gusto por el rey y otros miembros de la

<sup>26</sup>  $\Omega$ ,  $\Lambda$ ,  $C$ ,  $\alpha$ , “c” (I, 237);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $B$ , “a” (II, 698);  $\Omega$ ,  $\Xi$ ,  $D$ , “c” (II, 739);  $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $A$ , “a” (II, 809-10\*);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “b” (II, 853-4);  $\Omega$ ,  $\Sigma$ ,  $E$ , “d” (II, 873).

corte (809-10). Macandón, como aspirante a la caballería, no es motivo de risa, pero las risas de las doncellas marcan la discordancia entre el viejo escudero y su interés por ser caballero.

Lo que sí es motivo de risa, aunque no de burla, es el comportamiento licencioso. Así sucede al comienzo del libro primero cuando Darioleta cata a Helisena ( $\Omega$ ,  $\Lambda$ , C,  $\alpha$ , “c”) mientras la lleva al cuarto donde duerme el rey Perión (237). La alcahueta ríe y es correspondida por su señora. Ríen aprobando lo que hacen, especialmente la dueña.

Otro ejemplo es el pasaje en el que estudié la risa de la reina Sardamira y don Grumedán, quienes se reían del Patín, emperador romano, porque creía que Amadís le había quitado la gloria de superar las pruebas de la Ínsula Firme. Desde la perspectiva del personaje auxiliar este acontecimiento acaece del siguiente modo ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ , B, “a”): Patín interroga a Durín. Este le cuenta que la Ínsula Firme ya tiene gobernante. Aquel exclama que iba hacia esta para probarse. Durín se ríe porque considera que aquel fracasaría (698). Aquí no se trata de que algún personaje tenga una información desconocida por otros, sino de un caso más de no correspondencia de los valores con el orden establecido. Al contrario sucede en el caso en el que Urganda llega a la corte del rey Lisuarte y hace un resumen de las últimas hazañas amorosas del reino, entre ellas la victoria del tocado por parte de la desconocida doncella ( $\Omega$ ,  $\Theta$ , B,  $\alpha$ , “b”). Oriana, aquella doncella victoriosa, quien triunfó disfrazada, teme ser descubierta y manifiesta su temor a Amadís. Como este confía tanto en la maga, azuza a la reina para que pregunte por la identidad de la doncella desconocida a Urganda, quien sonriendo envía la responsabilidad a Amadís, lo que convierte la situación en un juego ingenioso de elusión. Esto ayuda a que el temor de Oriana se disipe y a que el tema se zanje con un chiste de Urganda sobre el código caballeresco que hace reír a la reina (853-4). Obviamente, aquí se trata de un caso diferente, pues este personaje auxiliar es una maga que todo lo sabe, por lo tanto, sí es un caso de reír por un conocimiento que tienen solo unos personajes (y el lector), además de un juego sutil alrededor del tema, como preámbulo a una situación de mayor importancia (la charla entre Urganda y Oriana analizada más arriba), lo que vuelve recíproca la risa. Además, por el juego, un ejemplo de fino compartir.

Otro ejemplo de la contracara de las situaciones que suscitan la risa son las producidas por

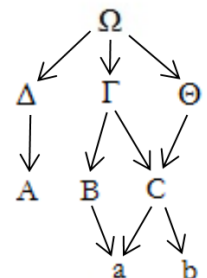
las acciones de sospechar y temer. En un primer ejemplo se encuentra lo referente a las sospechas que tiene Mabilia de que el caballero que Corisanda vio en la Peña Pobre pueda ser Amadís ( $\Omega$ ,  $\Xi$ , D, “c”). Mabilia ríe mientras le cuenta sus sospechas a Oriana (739). Los personajes están ansiosos de conocer el paradero de Amadís, y la posibilidad de adquirir dicho conocimiento, y por ende la posibilidad de resolver la angustiosa situación, suscita la risa. Aquí no hay burla, lujuria o juego como en los casos anteriores, sino que la risa está asociada a la resolución de una problemática, a las esperanzas de dicha resolución, y por ello se relaciona con la confirmación de sentimientos. Algo relativamente parecido, aunque diferente (como se verá), se describe cuando Amadís envía a Gandalín a recoger sus armas para el combate contra Ardán ( $\Omega$ ,  $\Sigma$ , E, “d”). Allí las mujeres le manifiestan sus temores ante la posible derrota del caballero de Gaula y el escudero ríe confiando en la victoria de su señor (873). Pero, como la risa del último se debe a la certeza en la victoria de su señor, se trata de un caso de reír ante la no correspondencia de una acción con los valores que aseguran la victoria del caballero. Es decir, la incertidumbre y su manifestación en el temor no corresponde con los valores de esta sociedad, lo que desemboca en la risa del personaje auxiliar, quien confía en la victoria de su señor.

Así, el cambio de focalización, dependiendo del personaje auxiliar que ría, sirve 1) para matizar una situación, bien sea cambiando la perspectiva (como en el caso de Macandón) o introduciendo un cambio de tono (como en el caso de Darioleta); 2) para confirmar otras (en el caso de Durín); 3) para jugar con la información como lo hacen Urganda y Amadís (aunque este no ría en el pasaje); o 4) para manifestar la esperanza en la resolución de situaciones (Mabilia), a veces, también, confirmando los valores establecidos en el mundo caballeresco (Gandalín).

### 2.1.5 Adversario

Finalmente, en la corte también ríen los adversarios, aunque sus risas son mucho menos complejas en cuestión de relaciones que los personajes principales y sus auxiliares.

El esquema se resuelve así:  $\Omega$  es *Risa de Adversario en Corte*,  $\Delta$  *Gigante*,  $\Gamma$



*Caballero*,  $\Theta$  *Caballeros*, A *Profecía*, B *Engaño*, C *Discurso*, “a” *Caballero*, “b” *Escudero*<sup>27</sup>. Esto muestra que el gigante ríe sin actante-objeto y que los caballeros ríen por las mismas razones, interactuando con los mismos personajes.

Hay cuatro casos, uno en el primer libro y en el segundo, dos en el tercero. Por el material recaudado se puede suponer que se trata de la contracara de los ejemplos anteriores, en otras palabras, un cambio de perspectiva más radical que en el caso de los personajes auxiliares, aunque este cambio no sea del todo evidente o incluso no se dé.

Uno de los casos ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ , B, “a”) tiene como contexto la cizaña que ha sembrado Gandandel en Lisuarte contra Amadís. También intenta sembrarla en Amadís contra el rey, pero este lo rechaza. Cuando Lisuarte se ensaña contra el caballero, Gandandel ríe burlándose de este (893). Podría decirse que se trata de un ejemplo de confirmación de los valores establecidos en el mundo caballeresco, o de la confirmación de los mismos por la victoria del “caballero”, sin embargo, todo el pasaje resalta la saña que Gandandel le tiene al héroe y deslegitima sus propósitos, por lo tanto, se trata de una alteración de los valores caballerescos que entran en la espera de su justa puesta en orden, como efectivamente pasará. Aquí, por lo tanto, el narrador no asume la perspectiva del personaje adversario, sino la deslegitima.

Otro de los casos se relaciona con pasajes previamente estudiados ( $\Omega$ ,  $\Theta$ , C, “b”). Se trata del pasaje en que Gavarte de Valtemeroso lleva una carta a Oriana y primero envía a su emisario. Este requiere a los caballeros que la guardan y ante su requerimiento los caballeros se ríen de él (1262). Se trata de un caso de no correspondencia con los valores, pero focalizado desde el adversario, visión que será rectificadas posteriormente en el texto como se mostró más arriba.

Otro ejemplo se trata del debate de don Grumedán y Gradamor ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ , C, “a”), previo al encuentro que tendrán con Florestán, es decir, el previo combate verbal que se mencionó más arriba. Aquí quien ríe es Gradamor, cosa que pasa en dos ocasiones dentro del diálogo. La primera risa es “como en desdén” (1204), por medio de la cual el adversario responde al discurso de aceptación del duelo de don Grumedán. La segunda también es en

<sup>27</sup>  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A (I, 265);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , B, “a” (II, 893);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , C, “a” (III, 1204-6\*);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , C, “b” (III, 1262-4\*).

---

respuesta a un discurso del caballero, esta vez alabando a Amadís, y es presentada por el narrador como “sin gana” (1206). Evidentemente es, como en el caso anterior, un cambio en la focalización que luego será rectificada, sobre todo con las burlas de don Grumedán y reina Sardamira que analicé más arriba.

Hay, además, un curioso caso ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , A). Se encuentra en el primer libro. Aquí el gigante Gandalás ríe al ver cumplida las palabras de Urganda, ya que encuentra a Galaor según las especificaciones que ella le ha dado (265). No se trata de una risa como contracara de las risas de los protagonistas; de hecho, esta risa, producto del cumplimiento de la profecía de Urganda, podría haberla hecho alguno de los personajes mencionados anteriormente, casi que es una reacción a un acontecimiento maravilloso. Por lo que, como mostraré más adelante, es fácil deducir que los gigantes cumplen un rol bastante interesante en el *Amadís de Gaula*.

En conclusión, en la corte se ríe 1) porque algo discuerda de lo aceptado (primer caso caballero: primer ejemplo y tercer caso: primer ejemplo; primero, cuarto y quinto caso cortesano; primer caso y segundo caso auxiliar: primer ejemplo, tercer caso: primer ejemplo; segundo y tercer caso adversario); 2) porque ciertos conocimientos incitan a reír a quien los posee, en contraste con su interlocutor, quien no tiene la información (primer caso caballero: segundo ejemplo y tercer caso: segundo ejemplo; primer caso dama; cuarto caso cortesano: primer ejemplo; segundo caso auxiliar: segundo ejemplo); 3) porque se aprueba o desaprueba algún comportamiento (segundo caso caballero; segundo y cuarto casos dama y quinto caso: primer ejemplo; sexto y séptimo casos cortesano, segundo caso auxiliar); 4) porque hay un restablecimiento del orden (tercer caso caballero; sexto caso cortesano: segundo, tercero y cuarto ejemplos y séptimo caso; primer caso adversario); 5) porque hay una confirmación de sentimientos (tercer caso dama; tercer caso auxiliar: primer ejemplo), a consecuencia de la modificación de sentimientos (tercer caso caballero: tercer ejemplo; quinto caso dama; segundo caso y cuarto caso cortesano: segundo ejemplo); 6) en respuesta ante acontecimientos maravillosos (sexto caso dama; cuarto caso adversario) o, finalmente, 7) fino compartir (segundo caso dama; tercer caso y sexto caso cortesano: primer ejemplo; segundo caso auxiliar: segundo ejemplo). Como se ve, es claro que en la

corte la risa nunca viola el orden jerárquico, según lo describe José Manuel Martín:

El castillo cortesano se presenta como un paradigma cuyos elementos (el rey, la princesa, los caballeros) se relacionan en función de su posición en el sistema: el orden jerárquico establece las formas de comportamiento para los individuos y de tratamiento de cada uno para con los demás (281).

Además, es importante tener en cuenta que de las 85 situaciones donde se menciona la risa, 41 pasan en la corte, la gran mayoría relacionando personajes con cierto grado de familiaridad o cercanía, ya que solamente en 8 situaciones aparece un adversario. También que los libros donde más ríen los personajes son el segundo y el tercero, con 19 y 15 situaciones, respectivamente, libros en los cuales la focalización del narrador está precisamente en la corte, pues se desarrollan los amores entre Oriana y Amadís hasta su momento de mayor tensión, el rapto de la dama por parte del caballero. El primero, con 7 situaciones, como se concentra en dar a conocer al caballero y los motivos de su gran fama, la focalización está en otros escenarios y se ríe menos, como se mostraré más adelante. Por último, en el cuarto libro no hay ninguna situación donde los personajes ríen en la Corte<sup>28</sup>.

## 2.2 Risa en el Bosque-Floresta

Varias de estas conclusiones anteriores se confirman al cotejar la risa en la Corte con la risa en el Bosque-Floresta, puesto que la mayoría de las razones o situaciones por las que se ríe en la primera también lo son en el segundo. Así las cosas, en este, quien ríe también discuerda de lo aceptado, aunque la gran diversidad de personajes que lo hacen en aquella, aquí se reducen al caballero solamente (cuarto caso: segundo ejemplo). Así mismo, los conocimientos que incitan risa, en contraste con el interlocutor, quien no tiene la información (primer caso caballero: segundo ejemplo; primer caso auxiliar: primer ejemplo). También se ríe por aprobación o desaprobación de comportamientos (primer caso caballe-

---

<sup>28</sup> Por razones de espacio no presento el desplazamiento semántico que hay en el cuarto libro, puesto que la acción se centra en la isla y esta, por un proceso de resignificación que no me detengo a explicar, empieza a funcionar como una corte. Esto queda pendiente para futuros estudios. Esta resignificación está en la lógica de la propuesta de Martín Morán cuando afirma “Amadís, una vez superados los encantamientos de la Ínsula Firme (11,43), se enseñorea de ella y la convierte en su espacio interior alternativo a la corte del rey Lisuarte” (287). Cuando este autor menciona un espacio interior, existe una equivalencia entre esto y lo expuesto por María del Rosario Aguilar (2005), que cité más arriba.

---

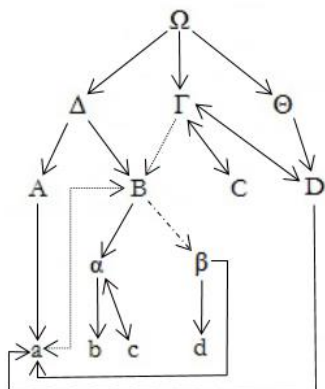
ro: tercer y cuarto ejemplos, segundo y tercer caso; único caso cortesano; único caso adversario), aunque no lo hacen los personajes auxiliares, ya que en el Bosque-Floresta estos no viven con la misma seguridad que viven en la corte y, además, hay un agregado, pues en este espacio también ríen los adversarios por este motivo. El restablecimiento del orden (segundo caso auxiliar) es otro motivo por el que ríen los auxiliares, propio de este espacio donde reina el caos, puesto que son los personajes más frágiles los que circundan este espacio y, por ello, los que tienen mayores razones para celebrar este restablecimiento; al contrario, quienes reían en la corte, es decir, el caballero, el cortesano y el adversario que engaña y cree restablecer el orden, no celebran el restablecimiento como lo hacían en la corte. Los casos de confirmación de sentimientos (primer caso auxiliar: segundo ejemplo) se reducen a uno, puesto que el caballero no está actuando ni dudando y la dama está ausente en este espacio, al menos para reír en él; por lo mismo, el tipo de risa a consecuencia de la modificación de sentimientos no está presente. Al mismo tiempo, hay una inversión con la risa en respuesta a acontecimientos maravillosos, ya que en la corte reían todos menos el caballero, mientras que en el Bosque-Floresta solamente lo hace este (primer caso caballero: primer ejemplo). Todavía habrá risas a consecuencia del fino compartir (primer caso caballero: quinto ejemplo; único caso cortesano) aunque con diversos matices que estudiaré más abajo. Adicionalmente, hay una razón nueva para reír, la burla o relato de una burla (cuarto caso caballero: primer ejemplo), asunto bastante importante para el desarrollo del siguiente capítulo.

En total hay 15 escenas que suscitan la risa en el Bosque-Floresta. La gran mayoría de estas se narran en los primeros tres libros, sobre todo en el primero y el tercero, ya que los caballeros protagonistas están creando o consolidando su fama (en el caso de Amadís, refundándola por nuevas tierras con nuevos nombres), mientras que el segundo y el cuarto solamente contienen cuatro de estas quince, tres y una respectivamente, puesto que el escenario principal es la corte o la isla. El tercer libro es bastante interesante cuando se estudia narratológicamente la conjunción de las dos focalizaciones a una sola trama, es decir, los amores de Oriana y Amadís se focalizan desde cada uno de los protagonistas, la dama en la Corte, por lo que no hay casos de risa de la dama en el Bosque-Floresta, como explicaré más adelante, y el caballero en este y en otras cortes buscando aliados para la gran

batalla que cierra la secuencia.

### 2.2.1 Caballero

Lo anterior es producto del siguiente análisis de los motivos, empezando por *Risa de Caballero en Bosque-Floresta* ( $\Omega$ ) donde  $\Delta$  es *Caballero*,  $\Gamma$  *Caballeros*,  $\Theta$  *Rey*,  $A$  *Derrota*,  $B$  *Discurso*,  $C$  *Burla*,  $D$  *Relato*,  $\alpha$  *Auxiliar*,  $\beta$  *Adversario*, “a” *Caballero*, “b” *Doncella*, “c”



*Enano*, “d” *Gigante*<sup>29</sup>. Tres actantes-sujeto con una gran diversidad en las relaciones de dependencia con los cuatro sustantivos deverbales, aunque con un centro gravitacional evidente en el actante-sujeto plural,  $\Gamma$ . Además, aumentan los casos de reciprocidad, aunque, por un lado, los sustantivos deverbales han sido casi los mismos que he analizado antes, cambian rotundamente las relaciones de dependencia con el siguiente nivel; por

el otro, curiosamente en contra de lo que podría esperarse, el caballero ríe en el Bosque-Floresta más por sus pares o auxiliares que por sus adversarios, pues son los personajes con los que más comparte, a los últimos los enfrenta y casi no hay motivos para reír.

El caballero ríe en el Bosque-Floresta esencialmente por discursos de otros personajes y en estas situaciones hay varios aspectos a tener en cuenta. El primer ejemplo ( $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “b”) es la risa del caballero ante el discurso de una doncella. Esta ha traicionado a Urganda, y luego de una aventura en un castillo cercano donde se encontraba la doncella, la maga quiere vengarse. Para esto hace un encantamiento por el que produce calor en la doncella, lo que obliga a aquella a sumergirse en un lago cercano. Amadís, quien la había apresado, pide a la maga que no la mate. Ella lo complace y este le pregunta a la doncella la razón de sumergirse. Esta le cuenta que sentía hachas ardiendo que le quemaban todo el cuerpo (336-7). Esto hace reír a Amadís por dos razones. En primer lugar, porque entiende el comportamiento de la mujer, que le había parecido extraño. En segundo lugar, porque todo ha sido consecuencia de su mal comportamiento y de haber despertado la ira de quien podría castigarla. Ambas razones están relacionadas con el acontecimiento mágico, por lo

<sup>29</sup>  $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “b” (I, 337);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $B$ ,  $\beta$ , “a” (I, 448);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $D$ , “a” (I, 581);  $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $A$ , “a” (I, 608);  $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $B$ , “a” (II, 723);  $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “c” (II, 776);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $B$ , “a” (III, 1063);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $C$  (III, 1074);  $\Gamma$ ,  $D$  (III, 1079);  $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $B$ ,  $\beta$ , “d” (IV, 1727).



---

tanto, la risa es una respuesta ante este tipo de acontecimientos. Más adelante, un caballero que se había combatido contra Amadís sin reconocerlo pregunta a Galaor y Baláis por el nombre del caballero que acaba de derrotarlo, estos le piden que lo describa, pues no vieron el combate, y al saber por la descripción que se trata de Amadís, ambos se ríen Ω, Γ, B, β, “a”. Los caballeros ríen porque tienen un conocimiento que el caballero adversario no tiene. En el segundo libro (Ω, Δ, B, α, “c”), hay un diálogo entre Amadís y Enil, su escudero. Este está impresionado por la apariencia de aquel, recién armado como Beltenebros, por lo que el caballero ríe y le explica que desea equiparar sus acciones a su apariencia (776). Aquí el caballero ríe aprobando el comportamiento de su escudero. Similar es el caso, en el cuarto libro (Ω, Δ, B, β, “d”) en el que Balán el gigante, quien se ha encontrado con varios de los caballeros principales del libro y comparte amistosamente con estos, quiere conocer a don Galaor. Luego, equivocadamente, ante la llegada de don Galvanes le pregunta si es el hijo de Perión. Don Galvanes le responde cortésmente que no y lo lleva ante por quien preguntaba, siendo recibido con una risa por don Galaor (1725-7). La risa del hijo de Perión aprueba el comportamiento del gigante, a pesar de que, en el imaginario social debería ser considerado un adversario. Después, en el tercero (Ω, Γ, B, “a”), hay un encuentro muy bonito entre Amadís, Perión y la dueña que envió al primero por el río. Encuentro ante el cual Amadís afirma:

ahora sé lo que nunca supe, que ahunque de mi amo, Gandales, avía sabido cómo me falló en la mar, no sabía por qué causa fue; y yo os perdono lo que me no errastes, pues lo que se fizo fue por servicio de aquella a quien yo toda mi vida tengo de servir (1062).

Luego el narrador afirma que, continuando con el camino, después del encuentro con la dueña, caballero y rey holgaron entre risas recordando aquel tiempo. Este es un ejemplo de lo que llamé fino compartir anteriormente.

Por otro lado, hay un caso donde la risa podría ser interpretada como risa de adversario y no de caballero (Ω, Δ, A, “a”), pero como prontamente el narrador aclara que se trata de don Florestán, el Caballero de la Floresta, hermano de los protagonistas, la incluyo en este esquema. En este caso, Agrages y don Galaor fueron derrotados por el caballero que cus-

todía la floresta antes de llegar al castillo de Briolanja. El segundo le sugiere a Amadís el combate con espadas, puesto que ha sido tumbado de su caballo. El caballero rival se ríe de don Galaor, puesto que se habían comprometido a solo combatirse con lanzas (608). La risa se produce por el incumplimiento de la palabra ante la derrota, por lo que se trata de una desaprobación del comportamiento del caballero.

En contraste con la anterior, hay un caso donde la risa podría ser interpretada como risa de cortesano y no de caballero-rey ( $\Omega$ ,  $\Theta$ , D, “a”). Luego de rescatar a Lisuarte, los caballeros libertadores se sosiegan con los amores de Guilán, mientras van camino a la casa de Ladasín, en otras palabras, el contexto de cautiverio se deja de lado (lo que implicaría al rey asistido por otros y en funciones de cortesano) y se concentra el narrador en relatar la actuación del rey como rey-caballero<sup>30</sup>: “y tornemos al Rey, qué hizo después que libre fue” (581). Y lo que hizo fue escuchar la relatoría de los hechos de don Galaor y el relato de los recientes actos de Guilán el Cuidador, el cuidado tan fiero que hizo de su amiga. El rey ríe ante un comportamiento que cree exagerado y lo compara con los que ha oído de otros caballeros. Así, a pesar de las diferencias, se trata también de una desaprobación.

Otro caso ( $\Gamma$ , D) de risa, el cuarto, es resultado de un relato en el libro tercero. Aquí, don Galaor está haciendo la relatoría de su búsqueda de los caballeros de las Sierpes (me permito recordar el ejemplo que usé cuando analicé la propuesta de Bueno y el motivo *Entrega de dones por ser-sobrenatural*). Luego el narrador se concentra en relatar cómo Arcalaús se le escapó haciéndose pasar por Granfiles, “de lo cual mucho con él, que allí presente stava, se reían, y él con ellos” (1079). La risa es producto de una burla, un engaño, o mejor dicho, del relato de la burla. Aunque hay burlas que no tienen que ver con engaños ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ , C). Antes del encuentro que propicia el relato referido al comienzo del párrafo, don Galaor y Dinarda están hablando de su encuentro sexual la noche anterior (del que se hablará en el párrafo siguiente), ante el cual afirma la mujer que lo hizo por temor ya que reconoce que el caballero es uno de sus grandes enemigos, pues es de la familia de Gaula y ella de la de Arcalaús. Luego surgen unos malentendidos por la intervención de Norandel

<sup>30</sup> A propósito de la distinción de roles sugiero el análisis que hace de este punto, centrado en el *Quijote*, Pedro Cátedra (2007), en su libro ya citado (capítulo 4, especialmente 145-7). El autor plantea el origen de esta separación de los dos roles, cortesano y caballero, aproximadamente desde 1570 y desemboca en la parodia cervantina, lo que quiere decir que para la época de Rodríguez de Montalvo la transición de un rol al otro no entraña ninguna dificultad.

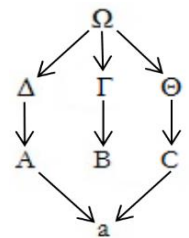
y Ambádes, malentendidos que van elevando el tono hasta que hay un intercambio de golpes y envío de flechas, lo que hace que los caballeros protagonistas se alejen de estos personajes adversarios y retomen su camino (1073-4). Al hacerlo, se ríen de la respuesta de Dinarda, quien ha sido burlada indirectamente por don Galaor, ya que accedió al encuentro amoroso; sin embargo, se trata más de una no correspondencia del discurso de la mujer con el contexto y los valores caballerescos.

### 2.2.2 Cortesano

Con afán de seguir el orden del análisis anterior, es pertinente enfatizar que la dama no ríe en el Bosque-Floresta, puesto que este espacio es el propicio para el desarrollo del caballero; donde este demuestra quién es en ausencia de esta, donde confirma que sus acciones se relacionan con su amada; por lo tanto, se trata de un espacio fundamentalmente masculino; las mujeres solamente son un medio para la demostración de la valía del caballero o para caracterizarlo. Por ello, el encuentro fortuito de don Galaor y Norandel con Dinarda y varias doncellas, en el que intercambian ciertas frases con connotación sexual, posterior a que las mujeres fueran salvadas por los caballeros, es bastante curioso, pues todos pasan la noche entre risas y juegos (1070). Aquí la risa recíproca es entre los cortesanos, ya que la identidad de la mujer se revela bastante más adelante como adversaria del caballero, es bastante parecida a lo que he llamado fino compartir, aunque poco de fino (moralmente hablando) tendría este pasaje, puesto que, al tiempo, se trata de la aprobación por medio de la risa del comportamiento lujurioso de los personajes.

### 2.2.3 Auxiliar

Desde otro punto de vista, la *Risa de Auxiliar en Bosque-Floresta* ( $\Omega$ ) es bastante interesante, pues permite comprender otra perspectiva de este espacio. En el esquema  $\Delta$  es *Ser sobrenatural-Mago*,  $\Gamma$  *Doncellas*,  $\Theta$  *Ser sobrenatural-Maestro*, A *Ignorancia*, B *Celebración*, C *Cuidado*, “a” *Caballero*<sup>31</sup>.



Solo hay tres ejemplos y todos tienen que ver con el accionar del caballero. En ese sentido,

<sup>31</sup>  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, “a” (I, 339);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $\Theta$ , B (II, 791);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , C, “a” (III, 1189).

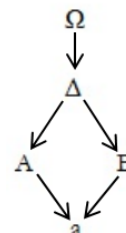
$\Omega$ ,  $\Delta$ , A, “a” y  $\Omega$ ,  $\Theta$ , C, “a” son evidentes en cuanto a relaciones de dependencia se refiere, mientras que  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $\Theta$ , B requiere una explicación un poco más extensa para ver la dependencia, aunque esta no convierta al caballero en un actante-objeto.

Empiezo entonces con los primeros dos. Ambos hacen referencia a un ser que, por sus cualidades para auxiliar, supera los marcos de lo normal, bien sea con actos explícitamente mágicos o, como en el caso del maestro Elisabad, inexplicablemente curativos. En el primer ejemplo,  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, “a”, el contexto es la investidura de don Galaor, quien necesita espada y Urganda pide que le den una que se encuentra sobre un árbol. Nadie la ve, y ella se ríe de ellos (339). La maga se ríe porque los presentes ignoran la existencia de la espada, por lo que se trata del contraste entre el conocimiento que tiene el actante-sujeto y el de su interlocutor. En el otro ejemplo,  $\Omega$ ,  $\Theta$ , C, “a”, el Caballero de la Verde Spada acaba de encontrar a don Bruneo de Bonamar malherido y lo lleva para que Elisabad lo cure. Este ve al caballero llorando junto a don Bruneo, en el lecho, y sonrío para luego darles ánimo (1189). Por lo tanto, la risa es una confirmación de los sentimientos de angustia y preocupación del caballero, de allí que el maestro Elisabad posteriormente engrane discursos esperanzadores con el fin de darles ánimo.

El otro caso ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $\Theta$ , B) es el de Leonoreta y las doncellas que la acompañan, quienes luego de ser liberadas por Beltenebros de las garras de los gigantes de Famongomadán y Basagante, hacen guirnaldas y se ríen para celebrar su libertad (791). Se trata aquí del único caso por el que los personajes ríen ante el restablecimiento del orden, pues fueron liberados por el accionar del caballero, aunque ríen celebrando la libertad, no propiamente dicho el caballero, aunque la celebración no se pueda dar sin la actuación de este.

### 2.2.4 Adversario

Como se dijo anteriormente, la contracara a todas estas descripciones es la *Risa de Adversario en Bosque-Floresta* ( $\Omega$ ), aunque la diversidad de situaciones es mucho menor a la risa en la Corte y el esquema es básicamente el mismo. En este  $\Delta$  es Caballero, A Respuesta, B Discurso, “a” Caballero<sup>32</sup>. El adversario solo ríe frente al caba-



<sup>32</sup>  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, “a” (I, 446);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , B, “a” (II, 723).

---

llero, pues como el narrador la gran mayoría de los casos focaliza la narración desde el caballero, solo aparece el adversario porque entra en contacto con aquel.

En  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, “a”, Amadís aconseja a un caballero rival que devuelva algo que tomó de una doncella, el caballero en respuesta altaneramente se ríe porque nadie le pidió consejo (446). Y en  $\Omega$ ,  $\Delta$ , B, “a”, es Gandalod quien se ríe con desdén como respuesta ante la eufórica defensa del rey Lisuarte por parte de don Guilán (723). En ambas el contexto es el combate, e implica una desaprobación del comportamiento desde la perspectiva del adversario.

### 2.3 Conclusiones generales

Para terminar esta primera parte del análisis, es necesario hacer unas conclusiones generales y unas particulares sobre la relación entre personaje y risa. Para esto, no solamente tendré en cuenta lo dicho sobre la Corte y el Bosque-Floresta, sino sobre la risa en todos los espacios.

Empiezo por mencionar que solamente un cuarto de las situaciones donde la risa es suscitada son recíprocas, es decir, un personaje ríe en respuesta a la risa de otro por la misma razón; por lo que se puede concluir que en su mayoría se trata de un acto individual o de miembros de un solo grupo que ríe por las acciones de otro personaje y, a través de la risa, este individuo o colectivo emite implícitamente un juicio sobre tal acción, juicio que solo en pocas ocasiones es compartido o discutido por los personajes, pues no hay reciprocidad.

Además, la gran mayoría de las razones para reír están relacionadas con el habla. La risa es una reacción ante algo que dice un personaje en más de la mitad de los casos, bien sea por los discursos dichos, las respuestas dadas o por los relatos hechos, casi siempre como mecanismo de aprobación o desaprobación, bien porque esto discuerda o concuerda con lo validado en el mundo caballeresco. Lo que quiere decir que la risa no se asocia a la burla o a lo cómico, sino a la configuración misma de la diégesis, es decir, el mundo idealizado, puesto que, como se verá a continuación, el libro se ordena como una biografía del héroe y este es el personaje que más ríe.

### 2.3.1 Caballero

El caballero ríe en total en 36 ocasiones, en todos los lugares, distribuidas por los libros del siguiente modo:

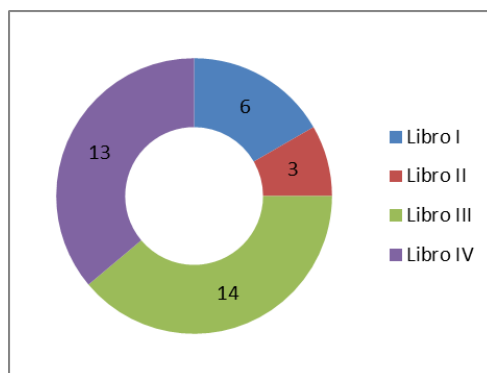


Tabla 1: Distribución de escenas de risa del Caballero en los cuatro libros del *Amadís*

En 27 de estas 36 ocasiones el caballero ríe por discursos o relatos de otros personajes, siendo el emisor de más de la mitad de estos (15) otro caballero, ubicados la mayoría (21) en los libros tercero y cuarto, adicionando a esto que las tres risas del segundo libro también se deben a discursos.

De lo anterior es fácil suponer que el caballero en *Amadís de Gaula* pocas veces ríe cuando está en proceso de formación, pues de las seis ocasiones que hay en el primer libro, en cuatro de ellas ríen caballeros noveles: Amadís (337 y 470), Galaor y Baláis (488) y don Florestán (608), asunto que es confirmado por el lugar, pues ríe en el Bosque-Floresta, espacio donde demuestran su valía; y cuando ríen caballeros consolidados, Lisuarte (581) y Galvanes (480), lo hacen por el relato de un acontecimiento libidinoso y por la aprobación de la imprudencia de una dama o doncella, es decir, por asuntos que atañen al aspecto amoroso de la caballería.

En cambio, en el segundo libro, las tres ocasiones en las que ríe el caballero son por discursos de diferentes emisarios: un adversario (764), un auxiliar (enano, 776) y un caballero (907); el primero y el tercero, ambos en la Corte y el otro en el Bosque-Floresta. Solo una se relaciona con el eje narrativo de este libro, la pena amorosa de Amadís. Y es el diálogo de este con su enano Enil, que estudié más arriba. Por esto, es posible suponer que, como el eje del segundo libro es la pena amorosa del caballero y sus subsecuentes ausencias de

---

la Corte, la primera por la pena y la segunda por la saña del rey, no hay motivos para que los caballeros rían, salvo cuando aparece un adversario que dice cosas discordantes con el código y además relacionada con los amores del protagonista o cuando otro caballero se condele del castigo que este sufre por un trato inadecuado del rey, cosa que pasa muy poco, pues el caballero está sufriendo por su amor.

Las alianzas militares y cortesanas de Amadís son el eje narrativo del tercer libro. Por ello, la mayoría de las risas están relacionadas con la derrota de los enemigos o con acontecimientos que afianzan las alianzas conseguidas. De ahí que la mitad ocurran en la Corte (7 de los 14), lugar propicio para el afianzamiento de dichas alianzas. Por otro lado, reforzando este sentido de alianza, las risas de los caballeros en el Bosque-Floresta en este libro son colectivas (tres ocasiones, 1063, 1074 y 1049) y no responden a afanes individuales, sino del grupo.

Así las cosas, es evidente que el caballero es el único de los personajes que ríe en todos los lugares, y en todos principalmente porque aprueba o desaprueba los comportamientos de otros personajes. En menor medida lo hace porque algún personaje haya dicho algo que discuerda de lo aceptado o porque tenga un conocimiento que otro personaje no, así en el Bosque-Floresta y en la Corte. En cambio, reír como consecuencia de la modificación de sentimientos es algo que hace solamente en el lugar conocido (Corte), en los lugares distantes la risa no se asocia a los sentimientos del caballero, sino con sus afanes colectivos, bien sea porque debe demostrar que merece pertenecer al colectivo en su proceso de formación o porque, ya miembro de la colectividad, conoce el amor y ríe por los conflictos amorosos o porque ya ha sellado alianzas. Ríe también en el Bosque-Floresta<sup>33</sup> una vez que ha restablecido el orden para tener un fino compartir. Finalmente, el caballero se burla de otros personajes y ríe en el Bosque-Floresta, luego de sus victorias, y en la Corte porque se ha restablecido el orden.

### 2.3.2 Dama

---

<sup>33</sup> Es posible hacer unas equivalencias entre lo que ocurre en el Bosque-Floresta y el Castillo, pero como no presenté el esquema del segundo espacio, solamente haré esta indicación, aunque será un asunto que demostraré en investigaciones posteriores.

En contraste con el caballero, la dama ríe solamente en los lugares conocidos, dominados por las formas del deseo humano, la Corte y la Isla<sup>34</sup>. Ríe en total en 13 ocasiones:

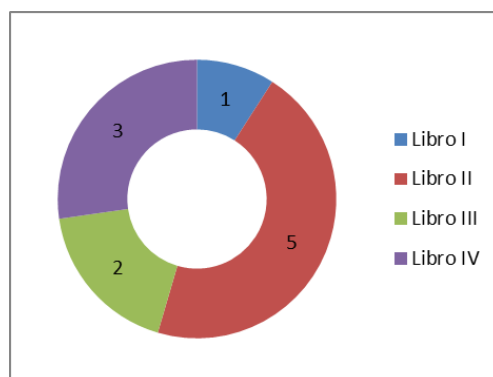


Tabla 2: Distribución de escenas de risa de la Dama en los cuatro libros del *Amadís*

Como el caballero, ríe en su mayoría (7 ocasiones) por lo que otros personajes le dicen.

Inicio señalando que la dama ríe solamente, en el primer libro, cuando confirma que su caballero le es obediente, justo antes de que este sea armado. Si se relaciona esta risa, con la hipótesis de que en este libro el caballero está en formación, la dama solamente ríe aprobando el deseo de este de ser caballero y obedecerla.

Por ello no es raro que en el segundo libro, como el eje es, desde la focalización de la dama, la ausencia del caballero, la dama ría (en este caso Oriana solamente) por lo que le dicen otros personajes de su caballero (4 de 5 veces un personaje auxiliar), con el fin de cambiar su ánimo. La dama ríe en su propio combate por no sucumbir ante la ausencia de su caballero.

Lo anterior contrasta con el tercer libro, pues, como en este el eje es la búsqueda de alianzas del caballero, las dos risas de damas no son de Oriana, sino de futuras aliadas de Amadís, como se estudió más arriba los casos de Leonorina y la reina Sardamira.

Finalmente, en el cuarto libro, las risas de la dama son en la Isla, pero no desarrollaré ninguna explicación, puesto que la resignificación que tiene la Isla no fue lo principal de mi objeto de estudio.

<sup>34</sup> Como sugerí más arriba, la Isla sufre un proceso de resignificación que, por espacio, no analicé en esta tesis.



### 2.3.3 Cortesano

Por otro lado, el cortesano, por tratarse de un libro que hace una pintura de la Corte, junto al Caballero, es el tipo de personaje que más ríe en *Amadís de Gaula*. En total lo hace en 27 ocasiones, pero en contraste con los personajes protagonistas, poco menos de la mitad de las ocasiones (12) ríen porque algún personaje hubiera dicho algo. Ríe mayoritariamente porque algún personaje propicie una burla (los casos de Leonoreta, Macandón y Ardán Canileo estudiados más arriba), porque descansa y en esa acción ríe, porque personajes fracasan en pruebas. Estas 27 ocasiones se encuentran distribuidas por los libros del siguiente modo:

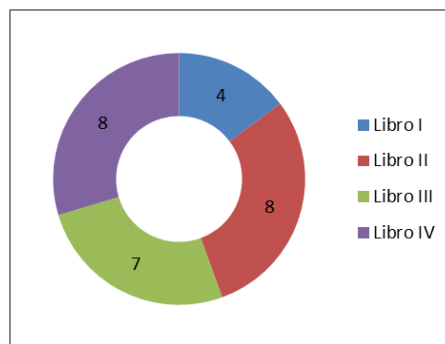


Tabla 3: Distribución de escenas de risa del Cortesano en los cuatro libros del *Amadís*

En el primer libro, 3 de las 4 pasan en la Corte y una en el Castillo (443-4). Las primeras tres, las que estudié en esta tesis, son las risas de los sabios y el rey (251), el relato del Caballero del brazo quebrado (310) y el descanso de los personajes principales (528-9); todas se relacionan con el recorrido formativo del héroe, como lo mostré más arriba. Por lo tanto, las risas en el primer libro son el reconocimiento de la aceptación del héroe como tal.

En el segundo, como los protagonistas se encuentran separados, las risas de los cortesanos en su gran mayoría son un perfecto contrapunto a esta separación y sus efectos. Dos están directamente relacionadas con el esperado reencuentro de Amadís y Oriana (760-2 y 773); una con la prueba del tocado y la espada (806-7) y dos con Briolanja y su paso por la Ísula Firme (911-2)<sup>35</sup>, paso que será relevante para disipar las dudas de Oriana; y, por otro lado, una se relaciona con la entrega del caballero a la dama, o, por mejor decir, la inofen-

<sup>35</sup> Menciono esta situación aunque no la estudio a profundidad, puesto que no analicé los esquemas de la Isla en esta tesis.

siva burla a Leonoreta (768); en otras palabras, 6 de las 8 ocasiones se conectan con la pareja protagonista y su relación. Las otras dos, con los conflictos más importantes de la relación entre Lisuarte y Amadís, el combate contra Ardán Canileo (870-1) y esa especie de juicio en que entran seguidores del de Gaula y los injuriadores Gandandel y Bricadán. Las risas del cortesano tienen un nexo innegable con la relación entre Amadís y Oriana y la salida de este de la corte de Lisuarte, asuntos principales del segundo libro.

Las ocasiones para reír en el tercero son más problemáticas. Los cortesanos ríen confirmando su alianza con Amadís (1161 y 1281) o burlándose de los derrotados romanos, principales aliados de Lisuarte (1254 y 1262). Estas ocasiones no desdizen nada de lo expuesto hasta ahora. Sin embargo, hay tres ocasiones para reír que directamente no se relacionan con el eje del tercer libro. Se trata del compartir de Galaor y Dinarda (1070) y de las risas de Lisuarte luego de sus fortuitos encuentros con su hijo ilegítimo y su nieto (998 y 1107, respectivamente, aunque el segundo no lo estudio en esta tesis). Estas tres risas sugieren un contrapunto, quizás se podría llamar contrapunto distensivo, siguiendo el vocabulario propuesto por Sales Dasí, pues relajan la tensión alrededor de lo relatado, dicho de otro modo, la gran batalla que se avecina y la búsqueda de alianzas, manifestando en el fondo la unión de ambos bandos (pues Galaor combatirá con Lisuarte y enfrentará a su familia, y Esplandián demuestra los vínculos existentes entre ambas casas); por lo tanto, se encuentran fuera de la lógica de las alianzas, de hecho, declaran su no necesidad pues, pese a no ser públicos, los vínculos ya existen.

Del cuarto libro no hablo, pues las risas dependen de la resignificación de la Isla que, por motivos de espacio no estudiaré aquí.

Finalmente, es importante mencionar que por lo que más ríe el cortesano es por el fino compartir, riendo en todos los lugares, salvo en el mar. La otra razón para reír es colectiva, por medio de la cual aprueba o desaprueba comportamientos. Solo en la Corte ríe por actuaciones que discuerdan de lo aceptado, como confirmación de sentimientos y a consecuencia de la modificación de estos, es decir, el lugar donde más claro es para el cortesano quién es y qué valores lo definen, donde se encuentra inmerso en lo conocido. En contraste, en el reino de lo desconocido, los cortesanos solo ríen cuando el orden es restablecido y así se incorpora a las formas impuestas por el trabajo y el deseo humano.

### 2.3.4 Auxiliar

Por su parte, el personaje auxiliar es el tipo de personaje con mayor diversidad en sustantivos deverbales, dadas las pocas veces que ríe, en 14 ocasiones. Indiscutiblemente, la principal razón es que este hiperónimo incluye desde lo más conocido y cercano, la doncella para la dama y el escudero para el caballero, hasta lo más desconocido y lejano a la vida cotidiana, el mago o el sabio ermitaño. Además, al revisar los motivos por los que ríe, de estos apenas la mitad están relacionados con algún personaje diciendo algo, eso si se toma como habla el grito que Amadís da frente a Elisabad (III, 1148)<sup>36</sup>. Por otro lado, hombres ríen mayoritariamente de hombres y mujeres casi exclusivamente ríen de mujeres. El ser sobrenatural ríe la mayoría de las veces por acciones del caballero, mientras que, para la doncella y la dueña, la dama es el objeto de risa la mayoría de las veces, incluso, el ser sobrenatural que ríe de una dama es Urganda, también mujer. No obstante, obviamente por la importancia que tiene para la obra, esta maga se ríe de los caballeros también. Otra de las generalidades a tener en cuenta es que la doncella en dos ocasiones ríe colectivamente, así como en dos ocasiones la risa es recíproca y en ambas tiene considerables connotaciones tanto sexuales como amorosas. Finalmente, el personaje auxiliar ríe la mayoría de las veces en la Corte o en la Isla, unas pocas en el Bosque-Floresta y una sola vez en el Castillo:

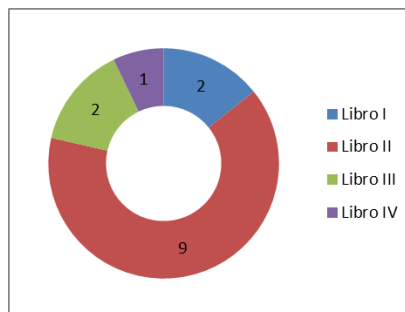


Tabla 4: Distribución de escenas de risa del Auxiliar en los cuatro libros del *Amadís*

No es curioso que las dos risas de estos personajes en el primer libro estén relacionada con cada uno de los aspectos que definen al caballero y al género: el amor y las armas. El amor está relacionado con la risa de Darioleta, la cual es correspondida por su señora cuando esta la lleva ante Perión. Las armas están relacionadas con la risa de Urganda, en el mo-

<sup>36</sup> Este grito tiene lugar en el motivo *Risa de Auxiliar en Castillo*, no estudiado en esta tesis.

mento de la investidura de don Galaor. La primera pasa, obviamente en la Corte y la otra en el Bosque-Floresta, los lugares idóneos para cada uno de los aspectos.

En el segundo libro, lo principal es la separación de los personajes principales, de allí que la función de los auxiliares sea asistir a estos en su separación y a los personajes que se relacionan con esta. Así las risas de Andalod (728, en la Isla), cuando el auxiliar descifra un sueño para Amadís en medio de su pena amorosa de este; o Mabilia, quien auxilia a Oriana en un momento de incertidumbre ante la ausencia de Amadís (739), o Gandalín, quien confía en la victoria de su señor y apacigua los temores de unas damas y doncellas (873). Por otro lado, los personajes auxiliares se ríen de quienes intentan equipararse a los que no tienen par. Así lo hacen Durín (698) y una dueña de la Ínsula Firme (912, obviamente en la Isla), uno de Patín y la otra de Briolanja. Respectivamente, el escudero se ríe al escuchar la queja del emperador que estudié más arriba y, la dueña, al ver a Briolanja en medio de las maravillas de la Ínsula. Similar a esto son las risas de las doncellas de la corte de Lisuarte por la pretensión de Macandón de ser caballero ya pasado en años (810). Además, hay dos ocasiones donde la risa se relaciona completamente con la separación de los amantes. La primera es la de Leonoreta y las demás doncellas, que ríen celebrando ser liberadas por Beltenebros (791). La segunda es la risa recíproca entre Urganda y la reina alrededor de la identidad de la doncella que superó la prueba del tocado (854). Todas las risas, entonces, tienen que ver los auxiliares ayudando a los amantes, burlándose de los que osan compararse a ellos, reírse de los contrastes con el ideal o, bien, celebrando las victorias del reencuentro.

Las risas del tercer libro son del Maestro Elisabad, quien ríe mientras cura a los caballeros aliados de Amadís o a él mismo. Esta la estudié en *Risa de Auxiliar en Bosque-Floresta*; la otra pasa en el Castillo, no estudiada aquí. Como la narración está más centrada en describir la búsqueda de aliados por parte del protagonista para la gran batalla, los auxiliares pierden protagonismo, así sus risas, las cuales solamente se relacionan con una de las funciones más importantes que pueden hacer en el combate, curar al herido.

La única ocasión del cuarto libro pasa, como era de esperarse, en la Ínsula Firme, escena en la que no me detengo por no hacer parte de los espacios estudiados, aunque esta risa se emparenta con las descripciones que vengo haciendo, pues se trata de un fino compartir.

El personaje auxiliar ríe sobre todo porque tiene conocimientos que su interlocutor no y lo hace en la Corte, en el Bosque-Floresta y en el Castillo; también porque aprueba o desaprueba comportamientos en la Corte, el Castillo o en la Isla. Únicamente en la Corte ríe por fino compartir o porque alguien ha dicho algo que discuerda de lo aceptado. En cambio, en el Bosque-Floresta ríe porque el orden ha sido restablecido y porque sus sentimientos se confirman, por lo tanto, bastante parecido a la dama y al cortesano (del que sería una subcategoría), por lo que se confirma que este es un espacio completamente caballeresco-guerrero.

### 2.3.5 Adversario

Finalmente, el adversario ríe en 10 ocasiones. La mayoría de las veces se trata de un caballero o un grupo de caballeros (7 en total), casi siempre porque otro dice algo que lo hace reír (7 también). Es de esperar que, como adversario del caballero, ría ante este, aunque hay un par de ocasiones en que no es así. Una tiene connotaciones pretendidamente malignas, demoniacas diría Frye, relacionada con la concepción del Endriago<sup>37</sup>. La otra, con el cumplimiento de una profecía, el rapto de Galaor. Ríe en el Bosque-Floresta, en la Isla y en el Castillo en dos ocasiones en cada uno, el resto en la Corte. Distribuidas por los libros así:

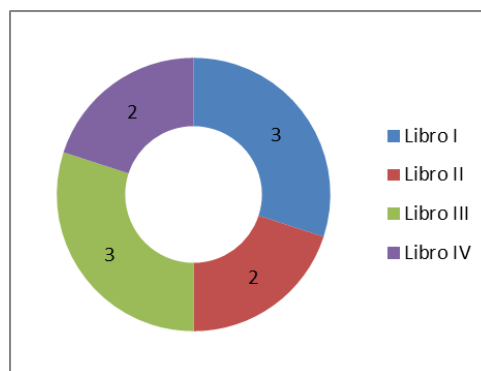


Tabla 5: Distribución de escenas de risa del Adversario en los cuatro libros del *Amadís*

Las tres del libro primero pasan en tres lugares diferentes: la Corte, el Bosque-Floresta y el Castillo. En el primero se trata de un gigante que posteriormente se entenderá que no es del todo un adversario, pero que cumple un papel fundamental para el desarrollo del co-

<sup>37</sup> La cual sucede en una Isla.

héroe (265). Luego un grupo de caballeros se ríen de Galaor cuando está en su proceso de formación como caballero (344, en un Castillo). Por último, un caballero se ríe de Amadís en un Bosque-Floresta cuando este le hace una advertencia. Las risas de estos personajes refuerzan el énfasis formativo del libro primero.

Las del segundo libro tienen lugar en los espacios que estudié. La de la Corte tiene que ver directamente con la separación de los amantes, pues es la risa de Gandandel que estudié más arriba, relacionada con la partida del héroe de la corte del rey por segunda ocasión. La otra, la del Bosque-Floresta, se relaciona indirectamente. La eufórica defensa del rey Lisuarte hecha por don Guilán, ante Garanlod, razón por la que este ríe, entrará en contraste con la imagen de rey justo que se irá desmontando en el libro progresivamente.

El tercer libro necesita de la consolidación de Amadís como el mejor caballero del mundo, y en esto tiene un papel fundamental la derrota del Endriago. Así, la seductora risa de los padres de este monstruo al momento de su procreación, convierte a la Isla donde estos habitaban en la antítesis del mundo amadisiano, la máxima expresión del *mundo de la pesadilla y del chivo expiatorio*, descrito por Frye, que cité más arriba. Las otras risas pasan en la corte de Lisuarte, ríen caballeros romanos, contra quienes se combatirán los caballeros de Amadís y sus demás aliados.

Las del último libro pasan una en el Castillo y otra en la Isla. Además, ambas pasan luego del restablecimiento del orden (la gran batalla) y cuando este orden empieza nuevamente a alterarse para preparar el siguiente libro, las *Sergas*. Los encuentros con el caballero y el gigante, en cada lugar respectivamente, vuelven a la lógica inicial, puesto que ambos encuentros son una excusa para que Amadís llegue a la Peña de la Donzella Encantadora, lugar en el cual se encontrará la profecía sobre el destino de Esplandián.

Por lo que más ríe el adversario es porque, desde su punto de vista, lo dicho o hecho por otro discuerda de lo aceptado por él, así lo hace en la Corte, el Bosque-Floresta y la Isla. En la Corte ríe por lo que considera el restablecimiento del orden, así se vea luego el error, y como respuesta a acontecimientos maravillosos. En el Bosque-Floresta ríe aprobando comportamientos y en la Isla confirmando sentimientos, en este caso libidinosos y como antítesis de los caballerescos (en la gestación del Endriago).

### 3. Los motivos y la risa en los libros de caballerías: Feliciano de Silva

Una vez descrita la risa en el *Amadís* de Montalvo, pasaré a la aplicación del método en la obra de Feliciano de Silva para así comprender su propuesta. Sin embargo, me detendré en un aspecto fundamental antes de iniciar, en aras de simplificar la exposición de los resultados antes de hacer innecesariamente extenso este capítulo.

#### 3.1 Elementos atécnicos y entécnicos

En su *Retórica*, Aristóteles especifica dos modos para persuadir. A uno lo denomina *atechnoi*, que son “todos aquellos que no fueron previstos por nuestra mediación”<sup>38</sup> (28), y al otro *entechnoi*, “todos aquellos que es posible que hayan sido adquiridos por medio del método o por medio nuestro”<sup>39</sup> (Ibíd.). Esto ha sido glosado por los analistas contemporáneos, quienes en su mayoría complementan el texto a partir de las teorías lingüísticas desarrolladas desde los ochentas, del siguiente modo: “pruebas sin arte (*pisteis atechnoi*), esto es, aquellas que no han sido previstas por el hablante, sino son preexistentes, y pruebas artísticas (*pisteis entechnoi*), esto es, aquellas que son creadas por el hablante”<sup>40</sup> (Brau, 195). El reemplazo de la primera persona del plural por el hablante en las glosas es bastante favorable para entender el punto que me interesa postular, pues es posible convertir este hablante en una analogía del escritor de libros de caballerías, el cual, cuando escribe su libro y asimila los motivos previamente creados en el modelo amadisiano, presenta motivos o tratamientos del motivo *atécnicos*, es decir, sigue el paradigma fundacional sin cues-

---

<sup>38</sup> “tutte quelle che non sono state fornite per nostro tramite”.

<sup>39</sup> “tutte quelle che è possibile che siano state procurate tramite il metodo e per nostro mezzo”.

<sup>40</sup> “to artless proofs (*pisteis atechnoi*), that is, those that are not provided by the speaker but are pre-existing, and artistic proofs (*pisteis entechnoi*), that is, those that are created by the speaker”.

tionamientos o las variaciones de este no son suficientemente diferentes (por ejemplo, en lugar de recibir un don por medio de una doncella, el caballero lo recibe por un enano enviado por un mago, el motivo es el mismo, pues sigue siendo un personaje auxiliar); pero, cuando crea nuevos motivos, presenta motivos o tratamientos *entécnicos*, es decir, aquellos que se incorporarían, si hay repetición de estos por otros autores, al *paradigma general*, según la distinción de Ana Carmen Bueno.

Entonces, sobre estos últimos es que me concentraré en mis análisis de la propuesta de Feliciano de Silva, no obstante, haré una mención superficial de los primeros.

## 3.2 Risa en la Corte

### 3.2.1 Caballero

En los libros del mirobrigense se hace evidente un aumento de la risa del caballero, pues de 10 situaciones que acaecían en el libro de Rodríguez de Montalvo, se pasa a 45, distribuidas así:

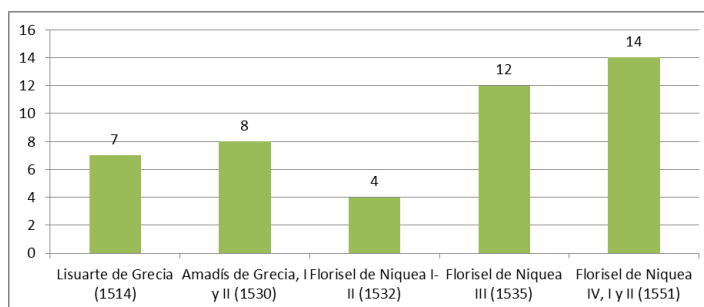


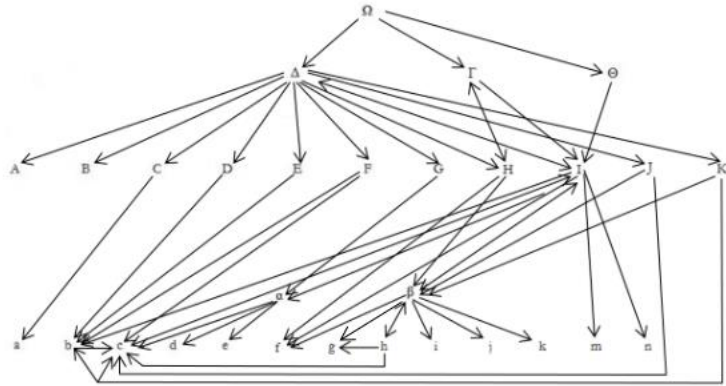
Tabla 6: Distribución de escenas de risa Caballero-Corte en los libros de Feliciano de Silva

Es importante señalar que las risas de *Amadís de Grecia* ocurren en el libro II; además, como se nota, ríe con mayor frecuencia en los libros escritos más lejanos, por fecha de escritura, del *Amadís de Gaula*.

Como se ve en el esquema, en la siguiente página, hay un actante-sujeto más, aunque dos completamente nuevos:  $\Delta$  *Caballero*,  $\Gamma$  *Doncel*,  $\Theta$  *Soldán*, siendo  $\Gamma$  completamente entécnico, pues son personajes que, a pesar de ser enunciados como auxiliares, cumplen funciones de caballero; hay además un aumento exponencial en los sustantivos deverbales, pues de cuatro se pasa a once, y de aquellos solo se mantiene uno (*Discurso*): A *Conocimiento*,



B *Poema*, C *Burla*, D *Deseo*, E *Presencia*, F *Pregunta*, G *Lectura*, H *Apariencia*, I *Discurso*, J *Respuesta*, K *Actuación*; y lo mismo ocurre con los actantes-objeto, pues hay 10 más: “a” *Cortesano*, “b” *Dama*, “c” *Caballero*, “d” *Amazona*, “e” *Monstruo*, “f” *Reina*, “g” *Doncel*, “h” *Doncella*, “i” *Duquesa*, “j” *Pastor*, “k” *Ser sobrenatural-Mago*, “m” *Emperatriz*, “n” *Gigante*; y es tanta la variedad que son necesarias dos sub-hiperónimos:  $\alpha$  *Adversario*,  $\beta$  *Auxiliar*<sup>41</sup>.



Es evidente, igualmente, que por lo que más ríe es por los discursos de otros personajes, incluyendo las preguntas que le hacen, y por la apariencia de estos; esto quiere decir que, a pesar de la aparente complejidad de relaciones, la primacía del discurso sigue siendo atécnica. También, ríe por su interacción, principalmente, con personajes auxiliares, damas y

<sup>41</sup> Como en los casos estudiados en el capítulo anterior, aquí presento cada una de las ramas, con la salvedad de que referencio los libros de Feliciano de Silva según las abreviaturas del *Diccionario de Nombres del Ciclo Amadisiano (DINAM)*, <http://dinam.unizar.es/>, las cuales son:

**LG:** *Lisuarte de Grecia*.

**AGr:** *Amadís de Grecia*, abreviatura a la cual agrego, cuando sea necesario, el libro, es decir, **AGrI** o **AGrII**, según el caso.

**FNI-II:** *Primera y Segunda Parte de Florisel de Niquea*, abreviatura que divido para cada libro, como en el caso anterior, **FNI** o **FNI.I**.

**FNIII:** *Tercera Parte de Florisel de Niquea*

**FNIV:** *Cuarta Parte de Florisel de Niquea*, abreviatura a la que agrego la indicación del libro según sea necesario: **FNIV-I** o **FNIV-II**.

Por lo tanto, las ramas son las siguientes:  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A (FNIII, CXX, 369);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , B (FNIV-I, LXXVI, 134v);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , C, “a” (FNIV-II, LXXV, 151r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “b” (AGrII, LXVII, 402);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , E, “b” (LG, XXXIV, 71);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , F, “c” (LG, XXV, 58);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , F, “b” (FNIII, CXII, 346-349);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , G,  $\alpha$ , “c” (FNIV-I, XLIII, 63v);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , H, “f” (FNIII, CXLI, 426);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I,  $\alpha$ , “d” (AGrII, LII, 367);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I, “c” (LG, XII, 43; LG, XLVII, 94; LG, LXX, 166; AGrII, XCVII, 474; FNIII, XXXVII, 110; FNIII, CXX, 367; FNIII, CXXXIX, 419; FNIV-I, LXIV, 115v; FNIV-I, LXXVII, 137v; FNIV-II, V, 13v-14r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I, “c”, “b” (AGrII, LII, 367);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I, “b” (FNIII, VI, 20; FNIV-I, XXXVII, 54r; FNIV-I, LXXII, 129r; FNIV-I, LXXXV, 133v; FNIV-I, LXXXVI, 136r; FNIV-I, LXXX, 146v; FNIV-I, LXXX, 146v; FNIV-I, LXXX, 146r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I,  $\beta$ , “h” (LG, XLI, 80);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I,  $\beta$ , “h”, “c” (FNIII, CXXXII, 402);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I, “m” (AGrII, CXXII, 537; FNIV-I, XXXVII, 54r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I, “n” (FNIV-II, III, 10r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I,  $\alpha$ , “e” (AGrII, CXXIV, 548);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I,  $\beta$ , “j” (FNII, VI, 297; FNII, XIX, 347; FNII, XXXVIII, 417; FNIII, VII, 23);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I,  $\beta$ , “f” (FNIV-I, XXXVII, 52v);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I, “f” (FNIII, XI, 33);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , J, “c” (LG, VI, 24);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , J,  $\beta$ , “f” (FNIII, CXLII, 427);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , K,  $\beta$ , “k” (AGrII, IV, 256);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , K,  $\beta$ , “j” (FNIII, VII, 24);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , K, “b” (FNIV-I, LXIV, 115r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , K, “c” (AGrII, CXXIII, 544; AGrII, CXXIII, 543);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , H,  $\beta$ , “h”, “g” (FNIII, XIV, 41);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , I,  $\beta$ , “g” (FNIII, XIV, 40, dos veces, aunque personajes diferentes);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , I, “b” (FNI, LXVIII, 264).

adversarios, no tanto por su interacción con cortesanos u otros caballeros, como era de esperarse, según el paradigma fundacional.

Sin embargo, el elemento completamente entécnico es lo que he decidido llamar perspectivismo de identidades. Es importante tener en cuenta una distinción. Aquí no me refiero a aquella “modalidad perspectivista” que comenté en la introducción, expuesta por Sales Dasí, pues no hay ninguna “tensión entre idealismo y pragmatismo realista”, sino a cambios de focalización implícitos o explícitos que afectan la interpretación del comportamiento de unos personajes por parte de los otros que intervienen en la escena. Por ejemplo, hay personajes que el caballero ve con una identidad, pero el lector sabe que tienen otra: doncellas y damas ve el caballero, pero el lector sabe que se trata de donceles o caballeros y caballeros o *virgo bellatrix*<sup>42</sup>, respectivamente. Casi todas estas pasan en *FNIII*<sup>43</sup>, salvo el caso de la reina Zahara (Ω, Δ, I, “c”, “b”) en *AGr*<sup>44</sup>: ya en la ciudad de Trapisonda, la reina ve el encantamiento de Urganda y la historia de cómo Gradafileo libró a Lisuarte vistiéndolo sus armas. Por ello le dice a Amadís que, si esta le gana a su nieto en el combate del siguiente día, deberá temer la fuerza de la dama. Amadís ríe aprobando lo que dice su interlocutora y responde que entre las damas ella le lleva ventaja a Lisuarte, pues es una reina amazona. A pesar de que el contexto es combativo, hay un comportamiento cortesano entre ambos interlocutores, lo cual los lleva a cierto entretenimiento lúdico alrededor del tema, por lo que se trata de un caso de fino compartir entre ellos.

El otro caso: de Dama-Caballero, dama vista como caballero, es bastante diferente. Pues aquí ya no es una *virgo bellatrix*, sino un caballero disfrazado de dama. Tiene lugar en *FNIII*, cuando Florisel de Niquea se ríe al escuchar que Agesilao, a quien reconoce como la dama Daraida, solicita a la reina Sidonia que cumpla la promesa de entregar en matrimonio a Diana a quien lleve ante ella la cabeza del primero, como precisamente pretende hacerlo él/ella. Al escuchar esto y la promesa de que se cumplirá, el caballero ríe porque aquello discuerda de lo aceptado por él, así porque una dama no se casa con otra, además de la prepotencia propia del héroe caballeresco que no cree que pueda ser derrotado.

---

<sup>42</sup> María del Carmen Marín Pina (2011) expone perfectamente las diferentes variantes de este tópico de la mujer guerrera: la amazona, la doncella guerrera y la mujer disfrazada de varón.

<sup>43</sup> Según las abreviaturas que utilizaré: *Florisel de Niquea III* (1535).

<sup>44</sup> Según las abreviaturas que utilizaré: *Amadís de Grecia* (1530).

También hay una larga aventura, casi al comienzo de *FNIII*, Ω, Γ, I, β, “g”. El contexto es el siguiente: Agesilao ha contemplado el rostro de Diana, esto hace que entre en amores por ella y le escriba un poema. Al verlo triste, Arlanges le pregunta por la razón de su tristeza, y al enterarse le dice que puede darle un consejo para solucionar su situación, riendo. El narrador es muy claro al mencionar esta risa, la cual es producto de la disparidad de conocimiento entre los interlocutores, pues Arlanges oculta a Agesilao, con su risa, que “de la vista de Diana no estaba libre” (40). Un poco más adelante, ya revelada la estrategia del travestismo de estos dos personajes, que se harán pasar por doncellas para entrar en la torre de Diana, los personajes comentan los detalles de la aventura y las similitudes y diferencias de esta con la de Florisel al disfrazarse como Nereida. Arlanges es consciente de que la conversación se está alargando y que deben poner manos a la obra. Al escuchar esto, Agesilao ríe aprobando lo dicho por su compañero. Finalmente (Ω, Γ, H, β, “h”, “g”), ya dado el primer paso para cumplir con el propósito del disfraz, los dos futuros caballeros se ven vestidos de doncella y se ríen uno del otro, y dados los comentarios que se hacen mutuamente sobre su belleza como mujeres, ríen al tiempo porque el hábito discuerda de lo aceptado, así como aprobando la efectividad del disfraz y de la estrategia elegida para poder estar en presencia de Diana. Todo lo relacionado con este pasaje es inconcebible en *Amadís*, tanto la comparación con otros personajes en tal tipo de aventuras, más tratándose de aventuras de disfraces, así como los comentarios hechos por el disfraz. La comparación entre aventuras y sus respectivas consecuencias es un tratamiento entécnico, utilizado por Feliciano de Silva para que sus personajes ríen, antes de emprender las propias. Así, la risa es un mecanismo para que el lector contraste y cree expectativas frente a aventuras completamente nuevas, lo cual permite la superación de los deslindes entre el fino compartir y la aventura combativa del héroe. Y fundamentalmente, al hacer esto, transformar la lógica del relato, pues pone en cuestión lo conocido o las reglas de lo conocido se quiebran, ya que lo conocido no solamente es el código caballeresco, sino una versión enriquecida de este, donde el cuestionamiento del código tiene lugar. Ante esto, la primera reacción de los caballeros es reír cuando tienen margen para compararse.

Por lo tanto, la distinción que se plantea en *Amadís de Gaula*, entre los comportamientos del caballero como guerrero y cortesano, se diluye. Esto quiere decir que, aunque el caba-

llero en la corte ríe por aquello que confirma su mundo, como lo dije más arriba, también lo hace por aquello que lo cuestiona, como es el hecho que las damas sean vista y aceptadas con características de caballero, así como donceles cuyas estrategias para acceder al amor de sus damas sean asumir la apariencia de su objeto amado. Consecuentemente, es entécnico este cuestionamiento, así como la comparación entre aventuras del mismo talante, y en el caso que estudio, que al momento de la comparación los personajes, en este momento los caballeros o futuros caballeros, ríen.

### 3.2.2 Dama

La dama es uno de los personajes que más ríe en la corte. Lo hace en 81 escenas, distribuidas así:

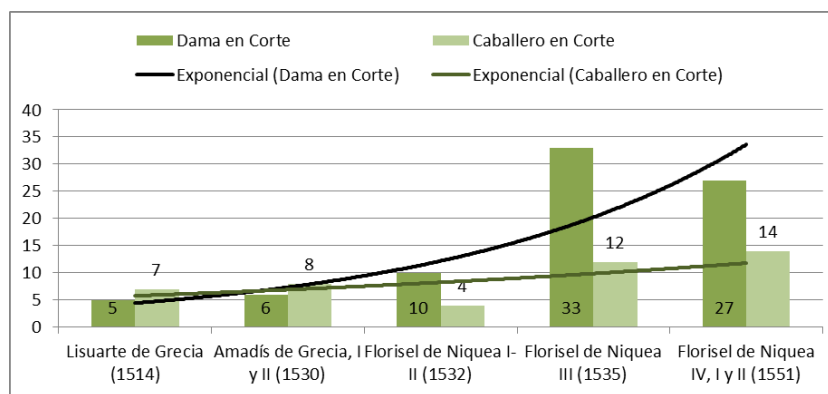
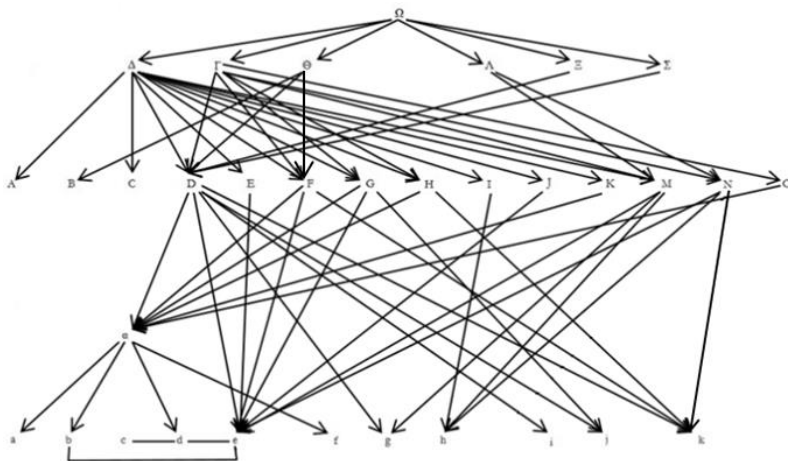


Tabla 7: Distribución de escenas de risa Dama-Corte en los libros de Feliciano de Silva

Todas las de *AGr* en la II parte. Como se ve, la línea de tendencia exponencial demuestra que el diagnóstico que hice en el caso del caballero es similar, aunque aquí se nota que Feliciano de Silva hace reír a la dama muchísimo más en los últimos libros, puesto que la línea del caballero es prácticamente una recta ascendente, mientras que la otra tiene una curvatura de crecimiento.



De modo similar, los actantes-sujeto se duplican, de tres se pasa a seis:  $\Delta$  Dama,  $\Gamma$  Reina/Emperatriz,  $\Theta$  Duquesa,  $\Lambda$  Caballero,  $\Xi$  Amazona,  $\Sigma$  Plural, añadiendo el autor

la rama completamente entécnica  $\Lambda$ ; también aumentan sustantivos deverbales exponencialmente, manteniéndose *Discurso y Respuesta: A Pensamiento, B Burla, C Identificación, D Discurso, E Relato, F Actuación, G Apariencia, H Arribo, I Preocupación, J Presencia, K Prueba, M Respuesta, N Pregunta, O Solicitud*; así como los actantes-objeto, pues la dama ya no solo interactúa con el caballero y personajes auxiliares, sino que aumenta la diversidad de estos: “a” *Gigante*, “b” *Pastor*, “c” *Doncel*, “d” *Doncella*, “e” *Caballero*, “f” *Duquesa*, “g” *Emperatriz*, “h” *Cortesano*, “i” *Amazona*, “j” *Reina*, “k” *Dama*; y se mantiene el mismo sub-hiperónimo  $\alpha$  *Auxiliar*<sup>45</sup>.

Aquí también ocurre el perspectivismo de identidades: algunos pastores, donceles y doncellas que en realidad son caballeros.

En primer lugar hablaré de  $\Lambda$ , el actante-sujeto más importante según mi juicio, a pesar de lo sencillo que es en cuestión de dependencias. Ambos casos pasan en *FNIII*, en la misma escena. En  $\Omega$ ,  $\Lambda$ , M, “h”, Agesilao, travestido como Daraida, alaba la hermosura de Fortu-

<sup>45</sup> Para las abreviaturas, ver nota 41.  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A (FNIII, XCI, 287);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , C (FNI, LXVIII, 267);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , E (FNIII, LXXVI, 237);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , E, “e” (FNIV-I, LXVIII, 140v);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “i” (AGrII, LII, 368);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “e” (LG, XLI, 80; LG, LX, 141; LG, LXXXIX, 205; AGrII, LXXXVII, 446; FNI, LXVIII, 265; FNII, LXII, 508; FNIII, C, 315; FNIII, CXXI, 370; FNIII, CXXXIII, 406; FNIII, CXXXIX, 419; FNIV-I, LXXII, 127r; FNIV-I, LXXXV, 133r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “m” (LG, LXXXIX, 204; AGrII, VIII, 264; FNII, VI, 298; FNII, LXI, 506; FNIV-I, LXXX, 146r; FNIV-II, LXXVIII, 155r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D,  $\alpha$ , “d” (LG, VI, 24; FNIII, LXXIX, 253; FNIII, XCIII, 293; FNIII, XCIV, 299; FNIII, CXXI, 369-70);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D,  $\alpha$ , “d”, “e” (FNIII, XCI, 292);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D,  $\alpha$ , “d”, “c” (FNIII, XXXVII, 109; FNIII, XX, 57; FNIII, XXXII, 98; FNIII, XXXIII, 101);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D,  $\alpha$ , “f” (FNIII, CXXXIII, 404; FNIII, CXXXIX, 418);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “g” (AGrII, VIII, 263; AGrII, XIV, 276);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “a” (FNIII, VII, 25);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D,  $\alpha$ , “b” (FNI, XXXVI, 124; FNI, LXVII, 262; FNIV-I, LXXV, 133r; FNIV-II, LXXVI, 151r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “j” (FNIII, XXXIV, 104; FNIII, CXXXIII, 404);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , F, “e” (FNIII, CX, 341);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , F,  $\alpha$ , “d” (FNIII, XCVII [bis], 308);  $\Omega$ ,  $\Delta$  y  $\Theta$ , F,  $\alpha$ , “d”, “e” (FNIII, LIII, 157);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , F,  $\alpha$ , “a” y “b” (FNIII, VII, 24);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , G, “e” (FNIII, XCVIII, 311);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , H,  $\alpha$ , “b” (FNI, XXXVI, 123);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I, “h” (FNI, LI, 192);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , J, “e” (FNI, LXIX, 270);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , K,  $\alpha$ , “d”, “c” (FNIII, XXXV, 106);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , M, “e” (FNI, LXVIII, 264; FNIII, CXXXIX, 420; FNIII, CXLI, 425);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , M, “g” (AGrII, CV, 489);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , D, “e” (FNIII, VI, 19; FNIII, CLXVI, 491);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , D, “e” y “m” (FNIII, CLIV, 464);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , D, “m” (FNIII, XCI, 288; FNIII, CXXXIII, 404; FNIV-II, XXXVII, 75v);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , D,  $\alpha$ , “d”, “c” (FNIII, CXXXII, 402; FNIII, XXXIV, 104; FNIII, XXXV, 106; FNIII, XXXVIII, 111);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , D,  $\alpha$ , “b” (FNII, VI, 297-8; FNIV-II, XXXVIII, 78r);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , D,  $\alpha$ , “b”, “e” (FNIV-I, XVI, 21r; FNIV-I, XVII, 24r; FNIV-I, XVI, 26r; FNIV-I, XVIII, 27r; FNIV-I, XX, 28v; FNIV-I, XXXVII, 53v; FNIV-I, XL, 57v-58r; FNIV-I, LIX, 99v; FNIV-II, I, 5r-7r; FNIV-II, I, 4v; FNIV-II, X, 24r; FNIV-II, XI, 25v; FNIV-II, XXVIII, 58r; FNIV-II, XXVIII, 62v; FNIV-II, XXXI, 66v-67r; FNIV-II, XXXIII, 69v; FNIV-II, XXXIII, 71r; FNIV-II, XXXVI, 74v);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , F, “m” (FNIII, XCI, 287-8);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , F,  $\alpha$ , “d” (FNIII, XCI, 288);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , F,  $\alpha$ , “b”, “e” (FNIV-II, XXVIII, 58v; FNIV-II, XXIX, 60v);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , G,  $\alpha$ , “d”, “c” (FNIII, XL, 118);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , G, “j” (FNIII, XL, 116);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , H, “m” (FNIII, XIX, 54);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , M,  $\alpha$ , “b”, “e” (FNIV-I, XXXVII, 53r);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , N, “m” (FNIII, XIII, 37);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , N, “e” (FNIII, CLV, 464);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , O,  $\alpha$ , “b”, “e” (FNIV-I, XX, 28r; FNIV-II, XXXVIII, 81v);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , B,  $\alpha$ , “b” (FNIV-II, XIV, 33v);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , D, “m” (FNIII, LVIII, 178);  $\Omega$ ,  $\Lambda$ , M, “h” (FNIII, CXII, 346);  $\Omega$ ,  $\Lambda$ , N, “h” (FNIII, CXII, 346);  $\Omega$ ,  $\Xi$ , D, “e” (AGrII, LXIV, 396);  $\Omega$ ,  $\Sigma$ , D,  $\alpha$ , “d”, “c” (FNIII, XIX, 55);  $\Omega$ ,  $\Sigma$ , D,  $\alpha$ , “b”, “e” (FNIV-I, XVIII, 27r);  $\Omega$ ,  $\Sigma$ , D, “m” (FNIII, LVIII, 174).

na y le pregunta a la niña si desea irse a vivir a su tierra. Esta le responde que sí y que para el viaje se lleven a algunos auxiliares. Al escuchar esto el caballero disfrazado ríe aprobando lo dicho por su interlocutor, aunque sabe que se trata de una broma. Luego, Ω, Λ, N, “h”, en medio de la fascinación de Fortuna por Agesilao/Daraida, la niña le pregunta si ella es más hermosa que la infanta Leonida, pregunta que hace reír al caballero disfrazado, quien por su respuesta se sabe que aprueba lo dicho por la infanta. Hay risa aprobativa en ambos casos, pero se aprueban imposibles que ponen en cuestión la realidad construida por Rodríguez de Montalvo, sin que por ello deje de haber un fino compartir entre los personajes, ya que el origen de todo es la asimilación del rol de dama por parte del caballero, de ahí que sea entécnica la aparición de la risa en tal escena.

También Agesilao/Daraida es motivo de risa, así como Arlanges/Garaya y don Rogel/Archileo. Aunque esto ya de por sí es extraño al mundo amadisiano, es decir, caballeros vestidos de damas y pastores guerreros, hay unas escenas particularmente interesantes donde el motivo es todavía más entécnico, todas ocurridas en los últimos dos libros del autor.

Para continuar con el personaje que venía analizando, en Ω, Δ y Θ, F, α, “d”, “e”, mientras se recupera de las heridas luego de derrotar a don Galtazar en su primera aventura como *virgo bellatrix*, Agesilao/Daraida sufre por no poder confesar a Diana que es un hombre. Por ello, en cada visita de esta muestra su dolor. En una de tantas, también llega la duquesa Lardenia, ante las cuales Agesilao/Daraida solicita a Diana que no se case e intercambia razones amorosas con ella, hablando “con tanta pena que a la princesa y a la duquesa hacía reír de vella tan enamorada” (157). Ríen porque su actuación discuerda de lo aceptado por ellas, ya que ven al caballero como doncella, a pesar de su comportamiento heroico guerrero.

Por otro lado, Arlanges/Garaya, en Ω, Γ, D, α, “d”, “c” hay un pasaje relativamente lésbico con connotaciones graciosas, más que morales. Llega la reina Cleofila a conocer a Diana y, de golpe, a Agesilao/Daraida y Arlanges/Garaya. Cuando este segundo le besa la mejilla en la presentación, ambos, reina y doncel travestido, quedan prendados de amor. Por tal motivo, este hace un discurso alabando a la reina, la cual acepta lo dicho, no obstante discuerda de lo aceptado por ella, pues se trata de una doncella declarando su amor a otra.

Diferente es el caso de Don Rogel/Archileo, Ω, Γ, D, α, “b”, “e”, quien en dos escenas casi seguidas hace reír a la emperatriz Archisidea. En la primera, Don Rogel, conocido como el pastor Archileo se ha salvado de morir a causa de un engaño, por lo que es llevado ante Archisidea. En medio del diálogo, el pastor-caballero profiere un largo discurso donde da razones amorosas ocultando su objeto amoroso, es decir, la emperatriz. Este discurso la hace reír, pues lo juzga como lleno burlas, al imaginar que, por los poemas antes cantados en un torneo poético, este ama a otra o finge el enamoramiento. Ríe, entonces, desde su perspectiva, aprobando las burlas del pastor. Así, también, en un par más de ocasiones (*FNIV-I*, 24r y 25r). En otra conversación, la emperatriz ríe ante los discursos amorosos de Archileo, esta vez ocultando sus sentimientos, pues ya se encuentra enamorada de él. Y en la misma escena, Archileo le entrega un espejo a la emperatriz para que vea el rostro de la pastora que supuestamente ama este. Aquí el narrador no hace alusión a los sentimientos de la dama, sino que esta se ríe porque al aparecer ella reflejada con sus propios trajes, su vestimenta no concuerda con la propia de una pastora. Es decir, esta ríe por la inverosimilitud del relato y lo gracioso de la aparente burla. En este caso, la risa es subsidiaria de la trama amorosa, aunque dota los amores de estos personajes, para el lector, de una característica muy parecida al “Engañar con la verdad” descrita por Lope de Vega en su *Arte Nuevo*<sup>46</sup>, ya que la dama engaña a su interlocutor fingiendo que no cree en los amores del pastor con la esperanza de descubrir quién es la mujer que este ama y, de modo similar, el pastor engaña a su interlocutora fingiendo que todo lo que dice se refiere a otra dama cuando en realidad se refiere a la persona con la que habla.

Pero el autor no solo recurre a este perspectivismo de identidades para ser entécnico. Una de las *virgines bellatrices* más importantes del ciclo, Alastraxerea, en Ω, Δ, C, se comporta de un modo bastante interesante. Una vez superada la prueba de la Tienda y la Contienda por Florisel, varias damas se prueban para completarla. Varias lo intentan y fracasan, solamente queda Alastraxerea, la cual es acompañada por Amadís de Grecia para que se pruebe. Como se encuentra vestida de dama, y ella deseaba probarse en la parte del caba-

---

<sup>46</sup> No me interesa profundizar en la semejanza de esto, solamente hago la mención con el propósito de señalar un procedimiento artístico de Feliciano de Silva con algo conocido para cualquier estudioso de la época. Sin embargo, para quien quiera profundizar en dicha comparación, sugiero empezar con el valioso ensayo de Víctor de Lama de la Cruz.

llero, vuelvo y lo digo, ya superada por Florisel, dice riendo al rey:

Si por armas esta aventura se huviera de acabar, bien pensara yo con tal favor ganar la gloria como de quien conmigo viene quien toda la del mundo tiene. Y por tanto las mías se han renunciado en vuestra presencia. Por tanto con favor de la hermosura de la señora reina Oriana quiero provar la mía (*FNI*, LXVIII, 267).

Y luego ríe. Obviamente su risa no depende del actuar del rey que la acompaña. La dama ríe jugando con su doble identidad de dama y caballero, aunque aquí actúa como la primera. Esta oscilación entre las identidades es completamente entécnica. Después, en este mismo pasaje,  $\Omega$ ,  $\Delta$ , G, “e”, Alastraxerea queda de verse con un caballero en la ventana del castillo, según el mensaje de un doncel. Esta cree que se trata de Falanges, quien la asedia porque está enamorado de ella, pero cuando ve que quien llega es Florisel, lo recibe riendo y le hace comentarios graciosos. En respuesta a estos, el caballero ríe en dos ocasiones. La risa de la dama es producto de una errónea suposición, razón por la cual ella, riendo, decide tratar de cambiar el contexto a uno de burlas agudas al identificar a su interlocutor. Otra vez, en la corte, esta *virgo bellatrix* se comporta como dama y abandona su talante guerrero, aunque en este caso no se trata de una oscilación de su identidad.

Los otros actantes-sujetos, a pesar de la diversidad de relaciones, todos los tratamientos son bastante atécnicos, o los cambios con respecto al paradigma son muy leves. Esto ocurre incluso en situaciones como la de don Rogel, que se hace pasar en la corte de la emperatriz Archisidea como el Caballero Constantino. A pesar de este disfraz, las risas producto de la interacción de los personajes son atécnicas con relación al binomio dama-caballero en *Amadís de Gaula*.

Algo similar ocurre con los actantes-objeto “f”, “g”, “i”, “j” y “k”, pues en la corte terminan siendo una extensión de las funciones de la risa que tenían los auxiliares en el paradigma fundacional.

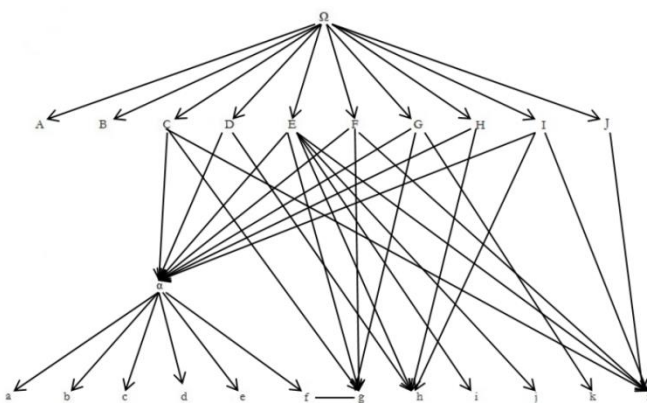
Entonces, según lo presenta Feliciano de Silva, la dama ya no ríe tanto por actos que le atañen a sí misma, pues han aumentado tanto las acciones que la hacen reír, y una en particular, *C Identificación*, es bastante entécnico el tratamiento. Además, la interacción entre dama y auxiliares, la cual era clave en el paradigma fundacional para definir a la dama, su



pone en cuestión, ya que el mirobrigense enturbia dicha relación al representarla a la dama enamorada del pastor, y a este como un caballero que finge ser tal personaje, además del hecho de que el pastor de por sí ya es un personaje entécnico en el universo creado por Rodríguez de Montalvo. Además, como lo mostré, el autor juega con la identidad de sus personajes, tanto recurriendo al perspectivismo como a la oscilación de esta.

### 3.2.3 Cortesano

El esquema carece de los hipónimos de los actantes-sujeto, pues siempre es un personaje plural el que ríe en los libros de Feliciano de Silva. Las convenciones son las siguientes: A *Descanso*, B *Maravilla*, C *Actuación*, D *Apariencia*, E *Discurso*, F *Prueba*, G *Relato*, H *Respuesta*, I *Diálogo*, J *Confusión*, α *Auxiliar*, “a” *Pastor*, “b” *Ser sobrenatural-Mago*, “c” *Infantes*, “d” *Escudero*, “e” *Enano*, “f” *Doncella*, “g” *Caballero*, “h” *Dama*, “i” *Emperatriz*, “j” *Gigante*, “k” *Reina*, “m” *Cortesano*<sup>47</sup>.



A pesar de lo que podría suponerse por haber cuatro sustantivos deverbales y siete actantes-objeto más, por lo tanto, tener la posibilidad de un aumento considerable en las escenas, hay 51 escenas donde ríe el cortesano en la corte. Hago esta mención, puesto que el

<sup>47</sup> Ω, A (LG, XXXIV, 74); Ω, B (FNIV-II, LXXVI, 153r); Ω, C, “g” (AGrII, XCVI, 472); Ω, C, α, “m” (AGrII, LII, 368; AGrII, LIX, 384); Ω, C, α, “f” (LG, XI, 34); Ω, C, α, “c” (FNIII, CXII, 346; FNIII, CLXIX, 497; FNIV-I, XLVII, 72v); Ω, C, α, “b” (LG, LXXVI, 178; AGrII, IV, 255); Ω, C, α, “a” (FNII, XLVI, 443); Ω, D, α, “a”, (FNI, XXXVI, 123); Ω, D, α, “a”, “g” (FNIV-I, XXXIV, 47v); Ω, E, “g” (LG, XIV, 47; LG, XL, 78; LG, LXXVIII, 181; AGrII, LXXXVII, 446; AGrII, XCV, 471; FNII, XXIV, 362; FNIV-II, LXVIII, 138r); Ω, E, “m” (LG, XXXVII, 77; FNIII, VI, 19); Ω, E, “h” (LG, LXXIX, 185; FNIII, XIX, 54); Ω, E, “i” (FNIV-I, XXXVI, 50v); Ω, E, α, “f” (FNIII, XXXVII, 110); Ω, E, α, “a” (FNI, XXXVI, 125; FNI, LIII, 202; FNII, VI, 297; FNII, XII, 326; FNIII, CXIV, 351; FNIV-II, LXXVII, 153v; FNIV-II, XCIX, 196v); Ω, E, α, “a”, “g” (FNIV-I, XXXVI, 50v; FNIV-I, XLVII, 73r; FNIV-I, LXXII, 129r; FNIV-I, LXXXVI, 134r; FNIV-I, LXXX, 146r); Ω, F, “g” (LG, LXXIX, 184; LG, XC, 206; AGrII, LXVI, 400); Ω, F, “m” (AGrII, LXXI, 416); Ω, F, α, “f” (FNIII, XXXV, 105); Ω, G, “g” (FNIII, LVIII, 174); Ω, G, “k” (FNIII, LVIII, 174); Ω, G, α, “f” (FNIII, CLIII, 460); Ω, G, α, “d” (FNIII, CLXVI, 494); Ω, H, “h” (AGrII, LI, 365); Ω, H, α, “e” (LG, XXXIV, 71; AGrII, CXXIV, 546); Ω, I, “m” (AGrII, XLIV, 343; FNII, XXXII, 402); Ω, I, “h” (FNIII, XCIII, 296\*); Ω, I, α, “f”, “g” (FNIII, XCIII, 296\*); Ω, J, “m” (FNII, LV, 484).

personaje que más reía en la corte en el paradigma fundacional era el cortesano, mientras que en la obra de Feliciano de Silva, como se puede confirmar en este punto, ya no ocupa este espacio. En segundo lugar, es importante mencionar que ya no ríen por interactuar con adversarios, por lo que dicha función desaparece del panorama.

Estas 51 escenas están distribuidas del siguiente modo:

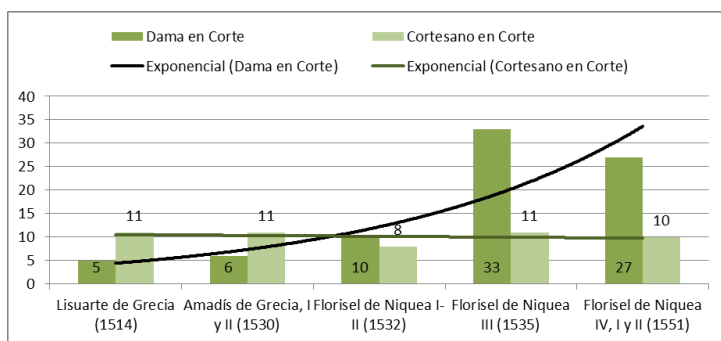


Tabla 8: Distribución de escenas de risa Cortesano-Corte en los libros de Feliciano de Silva

Las 11 de *AGr* son en la II parte. Decidí comparar las líneas de tendencia exponenciales de la dama y el cortesano porque muestran dos tendencias completamente opuestas.

La de la dama es un ejemplo, como ya lo dije, de un aumento exponencial de la risa en los libros finales de Feliciano de Silva, mientras que en la otra se puede ver una leve tendencia a la baja, a pesar de mantener casi el mismo número de escenas en las que ríe el cortesano. Esta leve tendencia a la baja se confirma si se tiene en cuenta que, progresivamente, los libros de Feliciano de Silva aumentan su volumen de páginas. Lo anterior confirma que el cortesano, como tipo de personaje, ha perdido la relevancia que tenía en el paradigma fundacional, pérdida que se debe, en parte, a que, como lo he mostrado, la risa del caballero y la dama ha aumentado su importancia, risas ya no del todo correspondientes a las razones para reír en los libros de Rodríguez de Montalvo.

Además, otra notable diferencia con relación a la risa de los protagonistas, el cortesano en la corte ríe poco por aquel perspectivismo de identidad, pues solo hay un caso:  $\Omega$ , I,  $\alpha$ , “f”, “g”, el cual consiste en que, a petición de la reina de Corite, Diana canta una canción que conmueve en exceso a Agesilao/Daraida, por lo que da un discurso laudatorio sobre Diana. Como los presentes lo consideran una doncella, su discurso discuerda de lo aceptado por ellos, pues es más propio de caballero que de doncella tal discurso. Por lo tanto, como se ve, cumple las mismas características mencionadas anteriormente.

Un caso de relativo perspectivismo, que también es uno de relativa oscilación de identidades, es cuando todos los miembros de la corte del emperador de Constantinopla estaban comiendo y, mientras recogían las tablas, entra en la sala una doncella armada muy bella, que es emisaria de los paganos. Entrega tres cartas que son leídas públicamente, en las que tres paganos solicitan duelo contra tres cristianos. Ante la hermosura de la doncella y el hecho de que se encuentre armada, Gasquilán afirma “donzella, no tenéis necessidad de traer armas, que aquí allaríades cavallero que, aunque se le hiziesse algo de vergüenca, entraría con vos en campo e bastaría harto vuestra ferosura para escusaros las armas” (LG, 78, Ω, E, “g”). Todos ríen por el discurso, salvo Amadís, quien luego reprende al caballero. Una doncella armada es un elemento entécnico, de ahí que la risa también lo sea.

Similar es el caso de los caballeros que se prueban contra Alpatracio (Ω, E, “g”), cuando casi al final aparece armada la reina Calafia, *virgo bellatrix*, exclamando “¡No me ayude Dios si yo no pruevo lo que muger nunca provó! Quiçá cosa tan extraña se acabará con otra que tanto lo sea” (LG, 185). Esto suscita la risa de quienes observan a los caballeros batirse. Naturalmente, el encantado Alpatracio se arrodilla ante ella en señal de que no se enfrentará a una mujer. Aquí la risa es de desaprobación, pero como se trata de un personaje importante de la corte, no es una risa burlona, de allí que sencillamente se haga a un lado y no haya más risas. Por otro lado, aunque se relaciona con la prueba, todos ríen antes de que la reina se pruebe, ríen por su discurso más que por su actuación. No se trata de un perspectivismo de identidad, pues todos ven a la reina y saben de sus facultades guerreras, por lo tanto no hay confusión, pero esta sí oscila entre sus identidades. Sin embargo, el resultado es entécnico en la medida que la magia confirma la no correspondencia del personaje y esto es reafirmado por el acto de reír de los cortesanos.

Uno de los procedimientos más entécnicos de Feliciano de Silva es la representación de la infancia, especialmente de los infantes Fortuna y Silves de la Selva, en Ω, C, α, “c”. A la corte de Constantinopla ha llegado un anciano para presentar un acontecimiento mágico muy triste. El primer paso es probarse un capirote. Mientras todos se lo van probando, los infantes mencionados lloran porque no les dejan verlo. Esto logra “atajar la tristeza con algo de risa” (FNIV-I, 72v). No se indica quién ríe, pero ha de suponerse que todo aquel

que estaba triste, es decir, todos los presentes. Ríen aprobando el comportamiento de los infantes como medio para una modificación de sentimientos. Esta es la primera vez que la modificación de sentimientos es colectiva, por lo tanto, tanto el resultado como el procedimiento son entécnicos.

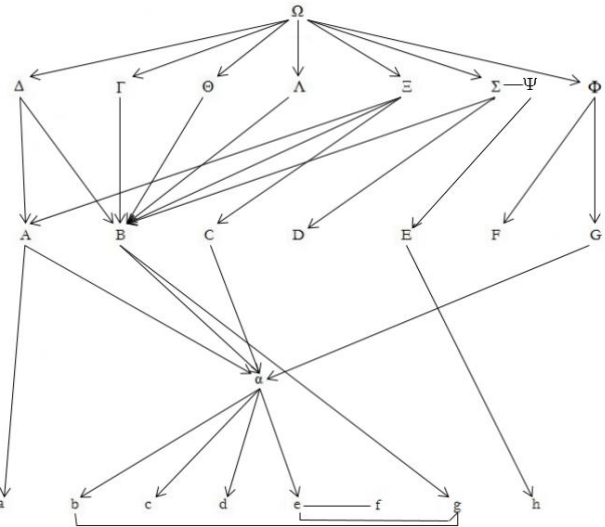
Las otras escenas son, como dije en el análisis de la risa de la dama, bastante atécnicas y, salvo muy leves variaciones, se mantienen dentro de los límites del paradigma fundacional.

En conclusión, en la propuesta de Feliciano de Silva sobre la risa en la corte del personaje cortesano hay que mencionar 1) la aparente fusión del perspectivismo y la oscilación de identidades como mecanismos para causar la risa; además, 2) la utilización de la modificación de sentimientos, ya no individual, sino colectiva entre dos emociones opuestas: tristeza y alegría; 3) que a diferencia del paradigma fundacional, no son las respuestas o comentarios agudos del caballero los que ocasionan las risas en la corte, pues la diversidad de acciones como de actantes-objeto ha aumentado, así como los centros de gravedad, según se ve en el esquema; 4) y, finalmente, la no correspondencia de ciertos personajes a los valores establecidos ya no es uno de los principales motivos para reír, salvo en los casos entécnicos vistos, los cuales dependen de lo mencionado en 1) y 2), sino que el fino compartir es el resultado más común del acto de reír, por ello los cortesanos y los auxiliares son los actantes-objeto que más hacen reír al cortesano en la corte.

### **3.2.4 Auxiliar**

Por otro lado, sorprende que la risa del auxiliar aparezca solamente en los dos libros finales de la obra de Silva, puesto que no es una novedad que el auxiliar ría en la corte. Sí sorprende que, dado el aumento que tiene la risa en los libros que vengo estudiando, haya apenas 14 escenas, mientras que en el paradigma fundacional había 6, y diez de estas en *FNIII*. Esto quiere decir que en la propuesta de Feliciano de Silva el centro de todo son los protagonistas, puesto que la función de los auxiliares, más que reír, es hacer reír, sin que esto signifique que sean, efectivamente, auxiliares de la dama, como en el paradigma fundacional. Obviamente resaltan las relaciones entre los actantes-sujeto, cosa que no había

pasado en los otros tipos de personaje, pues en el esquema  $\Delta$  es *Duquesa*,  $\Gamma$  *Enana*,  $\Theta$  *Gigante*,  $\Lambda$  *Pastor*,  $\Xi$  *Plural*,  $\Sigma$  *Doncella*,  $\Psi$  *Doncel*,  $\Phi$  *Infanta*, es decir, aparecen el pastor y el gigante como personajes que ríen y ya no ríe el Ser sobrenatural y, por otro lado, la relación de dependencia entre  $\Sigma$  y  $\Psi$  es importante, puesto que implica el perspectivismo de identidad; además, está implícita cierta complejidad en algunos de estos personajes a la hora de reír, pues la mitad ríe por más una razón, ya no una solamente, como en *Amadís*. El principal elemento entécnico está, precisamente, en los sustantivos deverbales, pues solo se mantiene *Discurso* y sigue siendo la razón por la que más ríe: A es *Actuación*, B *Discurso*, C *Descanso*, D *Conocimiento*, E *Pregunta*, F *Confusión*, G *Preocupación*.



En los actantes-objeto todo es relativamente igual al paradigma fundacional, salvo las relaciones de dependencia entre estos: “a” es *Dama*, “g” *Caballero*, “h” *Reina*, y se mantiene el sub-hiperónimo  $\alpha$  *Auxiliar* para incluir a “c” *Gigante*, “d” *Enano*, “b” *Pastor*, “e” *Doncella*, “f” *Doncel*<sup>48</sup>, estos tres últimos en relaciones de dependencia entre ellos, los dos primeros, “b” y “e”, con “g”.

A partir de lo anterior, solo me queda por señalar que serían, de todas formas, pocos los procedimientos entécnicos en estas escenas. Seleccione tres que se encuentran en *FNIII*. Una como ejemplo de lo que ya he venido hablando, el perspectivismo de identidad ( $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $A$ ,  $\alpha$ , “e”, “f”) en el actante-objeto. Luego de la gran turbación de Agesilao/Daraida al ver a Diana por primera vez, la duquesa Lardenia queda al cuidado del doncel disfrazado. En medio del cuidado habla con este y le pregunta, con una sonrisa, por su mal. La risa tiene la función de iniciar un espacio de afabilidad, modificar los sentimientos del interlocutor.

<sup>48</sup>  $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $A$ ,  $\alpha$ , “e”, “f” (FNIII, XIX, 55);  $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “e”, “f” (FNIII, XX, 59);  $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “e”, “g” (FNIII, XCIII, 295);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “b” (FNIII, CXIV, 351);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “b” (FNIV-II, XCIX, 196r);  $\Omega$ ,  $\Lambda$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “d” (FNIII, CXIV, 350);  $\Omega$ ,  $\Lambda$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “c” (FNIV-II, XCIX, 196v);  $\Omega$ ,  $\Xi$ ,  $A$ ,  $\alpha$ , “b”, “g” (FNIV-I, XXXVII, 53r);  $\Omega$ ,  $\Xi$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “e” (FNIII, XCIV, 299);  $\Omega$ ,  $\Xi$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “b”, “g” (FNIV-I, XXXVII, 54r; FNIV-II, XXXVI, 74v);  $\Omega$ ,  $\Xi$ ,  $B$ ,  $\alpha$ , “e”, “g” (FNIII, XCIV, 297);  $\Omega$ ,  $\Sigma$ ,  $B$ , “g” (FNIII, CXVIII, 364);  $\Omega$ ,  $\Sigma$ ,  $D$  (FNIII, CXX, 366);  $\Omega$ ,  $\Sigma$ ,  $\Psi$ ,  $E$ , “h” (FNIII, XXXVII, 110);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $F$  (FNIII, CLXIX, 497);  $\Omega$ ,  $\Xi$ ,  $G$ ,  $\alpha$ , “e”, “g” (FNIII, CXII, 346).

Este uso de la risa, aunque se parece a otros, es raro verlo en los libros de caballerías, pues el contexto es el del engaño del doncel, pues el trato y el tipo de risa se debe a que el personaje auxiliar, en este caso una duquesa, se ríe ante la actuación dolosa de un personaje que considera su par, auxiliar femenino. Este diálogo entre auxiliares era inexistente en el paradigma fundacional.

Otro, por el contrario, completamente entécnico, Ω, Σ, Ψ, E, “h”, es de perspectivismo de identidad en el actante-sujeto. Un caballero extraño que defiende a Silverna como la mujer más hermosa. La condición de que pone antes del combate es que el derrotado por él renuncie a amar a su amada. Atisbel de Mesopotamia es derrotado. Este acontecimiento fue visto por la reina Cleofila en compañía de Agesilao/Daraida. Entonces, al escuchar el discurso de abandono de la dama que acompañaba a Atisbel de Mesopotamia, la reina le pregunta al doncel disfrazado si aceptaría defender la hermosura de Diana con tal condición, es decir, con ser abandonado por esta si es derrotada. El doncel disfrazado se ríe y responde que tal condición no tiene sentido para él/ella, pues la hermosura de Diana bastará para que nunca sea derrotado. Es decir, el doncel se ríe porque lo dicho por la reina discuerda de lo aceptado por él, en su perspectiva de futuro héroe, aunque lo dicho discuerda irónicamente de su condición, puesto que, ante su interlocutor es una mujer y este le hizo la pregunta con una intención irónica.

Finalmente, al ver llegar a la reina Daraida, Fortuna la confunde con Agesilao/Daraida por su gran parecido. Entonces, “con mucho regozijo e risa la fue a abraçar y besar” (497). Risa de reconocimiento. Ω, Φ, F, es un caso poco común tanto en el género, como en la obra de Feliciano de Silva, razón por la cual, es completamente entécnico dicho procedimiento y se une a algo de lo que ya he hablado, la curiosa representación que de la infancia hace Feliciano de Silva.

Los ejemplos anteriores demuestran que los personajes auxiliares poco ríen frente a los personajes que auxilian, de hecho, se podría decir que adquieren fondo en la medida que ríen por asuntos que les atañen a ellos. Y esto no es consecuencia de que varios protagonistas adquieran con el disfraz la identidad de auxiliares, sino que, como en el caso de Fortuna, los personajes mismos empiezan a ser caracterizados para que sean distinguibles de otros con características similares. Esto es entécnico, pues en *Amadís de Gaula*, por ejem-

plo, todos los escuderos están a un mismo nivel, salvo Gandalín que luego se convierte en caballero. Es decir, hay un mayor interés por asignarles funciones diferentes a la de auxiliar a los protagonistas. Además, a través de la puesta en cuestión por medio del travestismo, son posibles interacciones que no eran relevantes en *Amadís de Gaula*, como la interacción entre auxiliares. Por lo tanto, no se trata de un simple cambio de focalización de los dilemas y dramas de los protagonistas, sino de la construcción de los específicos a tales tipos de personajes.

### 3.2.5 Adversario

El adversario ríe en cinco escenas en la corte, no obstante, en una ríe en cuatro ocasiones. Esto permite ver que la risa en este tipo de personajes toma cierta relevancia, aunque no en igual medida que con los personajes protagonistas. Estas están distribuidas del siguiente modo:

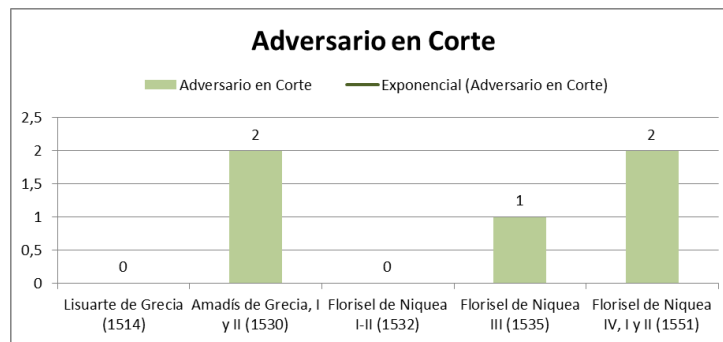
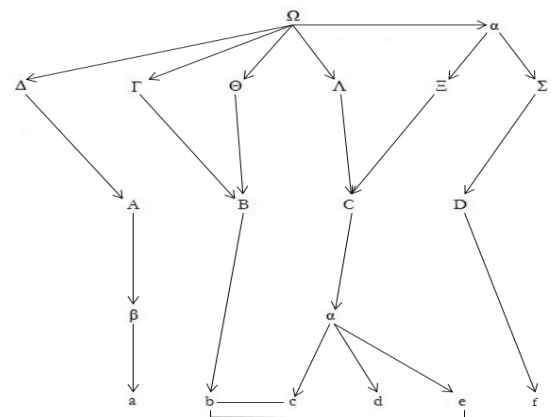


Tabla 9: Distribución de escenas de risa Adversario-Corte en los libros de Feliciano de Silva

Vale decir que en la de *FNIII*, los adversarios ríen más de una vez en la misma escena, lo que en total da ocho risas del adversario, aunque en cinco escenas.

Por lo tanto, en el esquema resalta el hecho de que ríen auxiliares adversarios, ya no solamente los enemigos directos del caballero. Por ello es necesario el sub-hiperónimo  $\alpha$  *Auxiliar*, entre el motivo y los actantes-sujeto, los cuales son:  $\Delta$  *Amazona*,  $\Gamma$  *Caballero*,  $\Theta$  *Cortesano*,  $\Lambda$  *Gigante*,  $\Xi$  *Dueña*,  $\Sigma$  *Plural*; en los sustantivos deverbales solamente se mantiene *Discurso*: A *Sugerencia*, B *Burla*, C *Dis-*



*curso*, D *Apariencia*; además, aunque es solamente una vez, ya no ríe por interactuar con sus opuestos, es decir, los caballeros, sino con sus propios partidarios, por lo que se hace necesaria otro sub-hiperónimo: β *Adversario*, manteniendo la perspectiva desde lo conocido por los protagonistas, que es la postura del narrador en la obra, como lo mostraré en las escenas que estudio; finalmente se amplían los actantes-objeto y se mantiene el perspectivismo de identidades en estos: “a” *Emperatriz*, “b” *Caballero*, “c” *Pastor*, “d” *Doncel*, “e” *Doncella*, “f” *Cortesano*<sup>49</sup>.

Dicho lo anterior, lo más entécnico es la escena (Ω, Λ, C, α, “c”, “b”) en la que Archileo, don Rogel vestido de pastor, se postra ante el gigante Cinofal y lo reta en defensa de la hermosura de Archisidea. Aquel, defensor de la hermosura de Canihonça, reina descrita como espantosa aunque se considera hermosísima, se ríe, puesto que su futuro adversario no es un caballero, así que lo hace porque el reto discuerda de lo aceptado por él, así como, desde la perspectiva del pastor, es insultante que el gigante defienda la “fealdad” de la reina. Para que esto funcione así, el narrador ya ha hecho ganar fama a Archileo como lo que se podría llamar un espécimen extraño en la diégesis del paradigma fundacional, es decir, lo ha consolidado en la corte como un pastor-guerrero, lo que implica funciones de los personajes auxiliares que serían impensables: las armas y las letras fusionadas como características, no del protagonista, directamente, sino de un personaje secundario.

Aunque no es del todo entécnica, vale la pena detenerse en Ω, Δ, A β, “a”. La batalla entre la reina Zahara y Lisuarte de Grecia ha sido pactada para el día siguiente a la boda de este con Onoloria. El día antes de la boda, gran acontecimiento, la reina Zahara le dice a la emperatriz Abra que desea asistir a esta. La emperatriz le sugiere tener cuidado, pues ver a Lisuarte será la primera batalla que tendrá con él. La reina ríe porque esto discuerda de lo aceptado por ella. Aquí hay un diálogo cortesano entre dos adversarias de Lisuarte. Aunque el resultado es típico del fino compartir, de ahí la risa, son entécnicos los interlocutores, ambos adversarios de los caballeros protagonistas y uno de estos es una *virgo bellatrix*.

<sup>49</sup> Ω, Δ, A β, “a” (AGrII, XLI, 338; AGrII, LI, 365); Ω, Γ, B, “b” (FNIII, LVII, 170); Ω, Θ, B, “b” (FNIII, LVII, 172); Ω, Λ, C, α, “c”, “b” (FNIV-I, XXXVIII, 54v); Ω, Λ, C, α, “d” (FNIV-II, LXXIX, 157v); Ω, α, Ξ, C, α, “e”, “b” (FNIII, LVII, 170); Ω, α, Σ, D, “f” (FNIII, LVII, 169-70).



Lo anterior permite concluir que, así como he mostrado que el cortesano pierde importancia porque es representada a fondo la aventura de los protagonistas<sup>50</sup>, así ocurre en el caso del adversario, debido a que se incorpora a los actantes-sujeto auxiliares y otros personajes distintos a los caballeros. Por lo que ya no hay una oposición solamente entre caballeros de distinto bando, sino que la postura de estos es compartida por los demás tipos de personajes, cada tipo de acuerdo a sus medios, los cuales, para lo que me importa en este trabajo, también se manifiestan por medio de la risa. También, como lo dije un poco más arriba, el narrador ha incorporado nuevas funciones a los personajes auxiliares, asunto que explica lo anterior, es decir, la necesidad de incluir en los actantes-sujeto adversarios a personajes como los auxiliares.

Por lo tanto, aunque se respeta el orden jerárquico que, según las palabras ya citadas de Martín Morán, “establece las formas de comportamiento para los individuos y el tratamiento de cada uno para con los demás” (281), tanto el perspectivismo como la oscilación de identidades llevan a que se violen las *formas de comportamiento*, por lo que el *tratamiento de cada uno* de los personajes cambia, y uno de los efectos más visibles de esta situación es la risa. Claro está, es notorio que la propuesta de Feliciano de Silva está enfocada en los personajes Caballero y Dama, pues los otros, no obstante tener un tratamiento entécnico en varias de sus características, no ríen con la misma progresión de aumento de los protagonistas, sobre todo, como lo he mostrado, en los últimos libros del autor.

De ahí la Tabla 10, en la siguiente página, en la que se muestra que, de las 391 escenas donde ríen los personajes de Feliciano de Silva, 196 tienen lugar en la corte.

---

<sup>50</sup> No solo la aventura de los caballeros, quienes viajan de lo conocido a lo desconocido para imponer el orden y así apropiarse de lo desconocido, sino las damas guerreras que comparen su identidad con los caballeros. Esta peculiaridad de las damas, y también la de los caballeros que asumen la identidad de las damas, de paso transforma las funciones de los auxiliares, pues, en cierta forma, en los dos casos, las damas ya se auxilian solas, las cuales en *Amadís* eran los personajes que más requerían de los auxiliares de la corte.

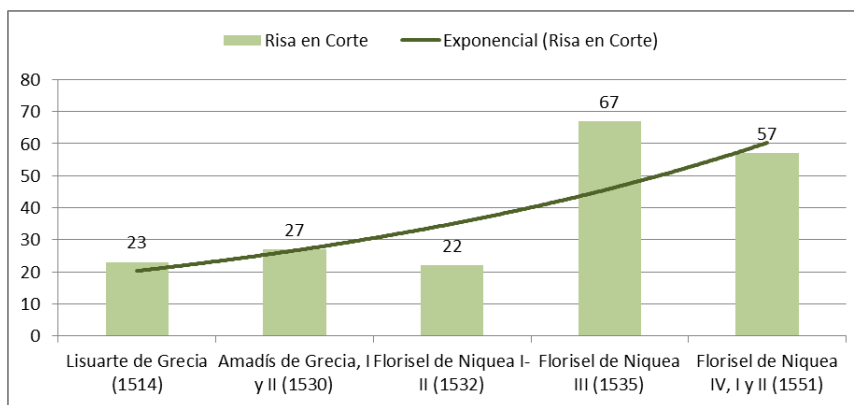


Tabla 10: Distribución de escenas de risa en la Corte en los libros de Feliciano de Silva

### 3.3 Risa en el Bosque-Floresta

Uno de los principales elementos entécnicos de Feliciano de Silva es precisamente la risa en el Bosque-Floresta, pues, como lo mostré más arriba, en *Amadís de Gaula* solamente hay 15 escenas donde se suscita la risa distribuidas en todos los tipos de personajes, salvo la dama. En cambio, en el Bosque-Floresta de los libros de Feliciano de Silva se ríe bastante y todos los personajes lo hacen, aunque el aumento es progresivo, por lo que se confirma la hipótesis anterior, como se nota en la siguiente tabla.

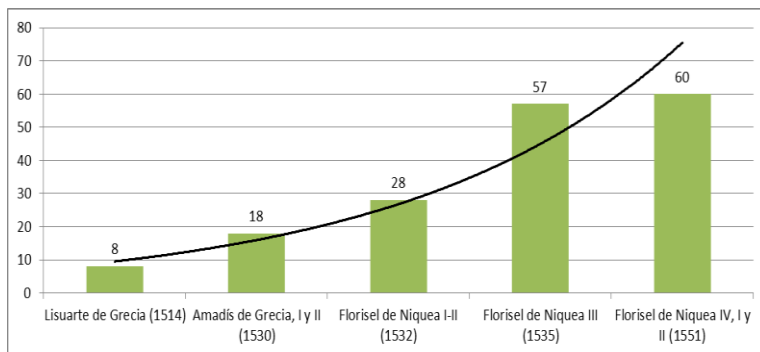


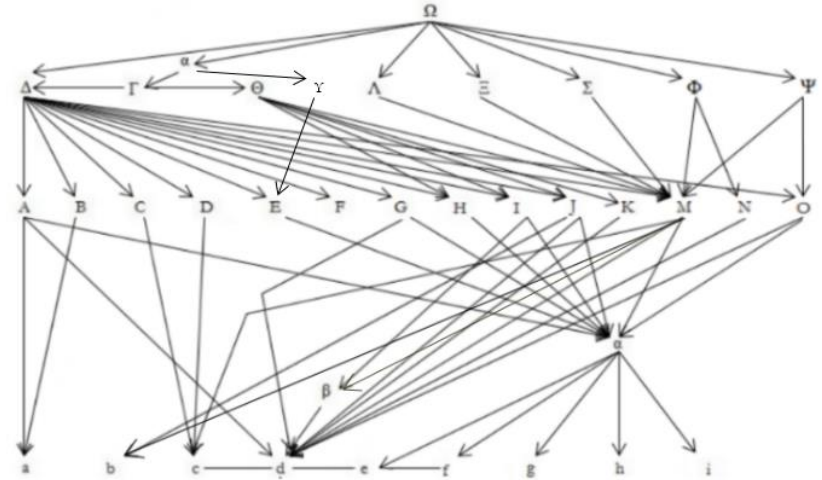
Tabla 11: Distribución de escenas de risa en el Bosque-Floresta en los libros de Feliciano de Silva

En el último libro, es común que muchos tipos de personajes ríen en una escena, por lo que habría la misma cantidad de risas en estos dos últimos libros de Silva, es decir, 82 ocasiones en cada uno.

#### 3.3.1 Caballero

En el paradigma fundacional, quien más reía en el Bosque-Floresta era el caballero, esencialmente por relacionarse con otros caballeros o auxiliares, aunque sobre todo con el primer tipo. Como se ve en el esquema, en la página que sigue, varios son los elementos que resaltan. El primero, la gran diversidad de actantes-sujeto, sobre todo las relaciones que permiten el perspectivismo de identidades. De allí las relaciones entre  $\Delta$ , *Caballero*, y  $\Theta$ ,

*Doncel* (ambos los que más ríen), con  $\Gamma$ , *Doncella*, por eso la necesidad de incluir el sub-hiperónimo  $\alpha$  *Auxiliar*, el cual afecta también a  $\Upsilon$ , *Pastor*, otro de los elementos entécnicos del autor; además, la necesidad de incluir  $\Lambda$ , *Dama*, dentro



de los actantes-sujeto, por la importancia de *Alastraxerea*, aunque solo sea una escena; y, finalmente, la inclusión de  $\Xi$  *Duque* y  $\Sigma$  *Príncipe*, pues el autor se esfuerza por distinguir el rango del personaje aunque su comportamiento sea atécnico con respecto al paradigma fundacional; los otros actantes-sujeto son los mismos:  $\Phi$  *Rey*,  $\Psi$  *Plural*. Los sustantivos deverbales aumentan, y varios ya no se relacionan con el combate, como son los casos de *B Apariencia*, *C Desentendimiento*, *F Saboreo*, *K Señal*, *E Recuerdo*; los otros, indirectamente, sí: *A Actuación*, *D Diálogo*, *G Solicitud*, *H Pregunta*, *I Burla*, *J Relato*, *M Discurso*, *N Descubrimiento*, *O Respuesta*. En los actantes-objeto también se hace necesario el sub-hiperónimo  $\beta$  *Adversario* y tiene la misma importancia la relación de dependencia entre ellos que en los actantes-sujeto, lo que permite el perspectivismo de identidades, pues hay relaciones entre “c” *Dama*, “d” *Caballero*, “e” *Doncella*, “f” *Doncel*; además, la incorporación de nuevos tipos de personajes que hacen reír al caballero: “a” *Cortesano*, “b” *Duquesa*, “g” *Escudero*, “h” *Villanos-Hombres y mujeres*, “i” *Pastor*<sup>51</sup>.

<sup>51</sup>  $\Omega$ ,  $\Delta$  (LG, LXIII, 153\*\*\*);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, “a” (AGrII, CXXVIII, 561);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, “d” (AGrII, XXII, 293; FNII, XLIV, 435);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A,  $\alpha$ , “e” (FNIII, V, 18; FNIV-II, XC, 178v; FNIV-II, XCV, 188r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , B, “a” (FNIII, LVII, 169);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , C, “c”, “d” (FNII, XXIV, 363);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D, “c” (FNI, LXIII, 247);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , E (FNIII, XXXI, 97; FNIV-I, III, 3v);  $\Omega$ ,  $\alpha$ , Y, E,  $\alpha$ , “i” (AGrII, CXXXIII, 578);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , F (FNIII, LXV, 197);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , G, “d” (FNIII, CXV, 352; FNIII, CXV, 353);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , G,  $\alpha$ , “e” (FNIV-I, XII, 11v);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , H,  $\alpha$ , “e” (FNIII, XLI, 120; FNIV-I, V, 5v);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I (FNIV-I, II, 3r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I,  $\beta$ , “d” (FNIII, LVI, 168; FNIV-I, II, 2v; FNIV-II, XX, 44v-45r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I,  $\alpha$ , “e” (FNIII, V, 18);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , I,  $\alpha$ , “e”, “d” (FNIII, XVII, 49);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , J,  $\alpha$ , “e” (FNIV-I, IV, 4r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , J,  $\alpha$ , “g” (FNIV-II, LXXXI, 161v);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , J, “b” (FNIV-II, XIV, 33v);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , M, “b” (FNIV-II, XIV, 30v-31r; FNIV-II, XIV, 32r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , M, “c” (AGrII, CXVII, 526);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , M, “d” (AGrII, XXI, 289; FNII, XXXIII, 404; FNIII, XXV, 75; FNIII, XCVI, 302; FNIII, CLVI, 465; FNIV-I, II, 3r; FNIV-I, V, 5v; FNIV-I, V, 5v; FNIV-II, LXXXI, 162v);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , M,  $\beta$ , “d” (FNIII, CL, 452; FNIII, CLXIII, 485; FNIV-I, XLII, 62r; FNIV-II, XX, 46v; FNIV-II, XLII, 89r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , M,  $\alpha$ , “e” (LG, XII, 38; AGrII, XXV, 303; AGrII, XC, 455; FNIII, LXV, 197; FNIII, XXXI, 95; FNIII, LXV, 197; FNIII, LXIX, 215; FNIII, CXV, 353; FNIII, CXV, 353; FNIV-I,

La progresividad en la aparición de la risa se mantiene, como se ve en la Tabla 12, en la que se muestra la distribución de las 71 escenas:

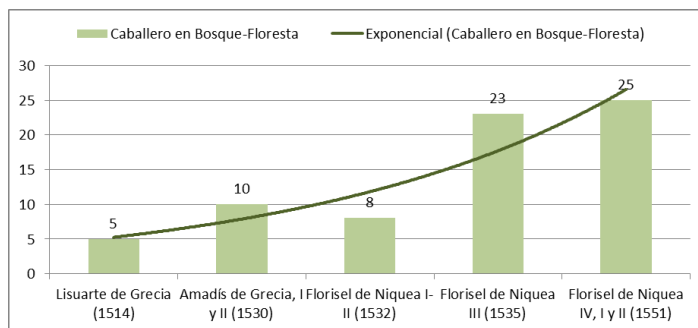


Tabla 12: Distribución de escenas de risa Caballero-Bosque-Floresta en los libros de Feliciano de Silva

Empiezo por uno de los casos más sencillos,  $\Omega$ ,  $\Delta$ . Los protagonistas, Lisuarte y Perión, llegan a la Gran Bretaña, tierra de su famoso ascendente. Internándose en esta, a la distancia ven que un par de caballeros “hablaban el uno con el otro, pero no entendían qué, salvo cuando los vían reír” (LG, 153). No es claro qué es lo que entienden los espectadores con la risa; puede suponerse que se trate de una connotación sexual, puesto que uno de los caballeros tiene a su dama y el otro se acerca a ellos para requerir a la doncella que los acompaña, Alquifa, aunque esta suposición nunca la aclara el texto, de ahí que solamente haya la indicación del actante-sujeto.

Otro de los casos entécnicos es  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, “a”. El emperador Esplandián acaba de matar a Aliazar el Desemejado, quien tenía forzada a Beladria, duquesa de Monte Líbano. Esto se debió a una serie de malentendidos. El primero es que, cuando Esplandián los ve, Aliazar descansa en las piernas de la duquesa plazeramente, ella plazeramente. Luego, el emperador se acerca y Beladria le cuenta sus penas, cosa que la hace llorar. Estas consisten

XLI, 59v; FNIV-I, XLII, 62r; FNIV-I, XLIX, 77v; FNIV-I, XLIX, 79r; FNIV-II, XII, 28r; FNIV-II, LXXXI, 162r; FNIV-II, LXXXIV, 166r; FNIV-II, LXXXV, 169r; FNIV-II, LXXXIX, 177r; FNIV-II, XC, 179r; FNIV-II, XCI, 182r; FNIV-II, XCV, 189r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , M,  $\alpha$ , “e”, “d” (FNIII, XXXI, 95);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , M,  $\alpha$ , “f” (FNIII, XV, 42);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , M,  $\alpha$ , “g” (AGrI, IX, 40; AGrI, XIII, 52; FNIV-I, IV, 4r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , M,  $\alpha$ , “h” (FNIV-II, LXXXVIII, 173v);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , M,  $\alpha$ , “i” (FNI, XIII, 53; FNI, XXVII, 102);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , O,  $\alpha$ , “e” (FNIV-I, XXI, 29r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , O,  $\alpha$ , “i” (FNI, LXI, 238);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ ,  $\Delta$ , I,  $\beta$ , “d” (FNIII, CVIII, 336);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ ,  $\Delta$ , J,  $\alpha$ , “e”, “d” (FNIII, CVIII, 338);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ ,  $\Delta$ , M,  $\beta$ , “d” (FNIII, CVIII, 338);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ ,  $\Theta$ , H,  $\alpha$ , “e” (FNIII, LXXXIX, 279);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ ,  $\Theta$ , I,  $\beta$ , “d” (FNIII, LXXXIX, 281);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ ,  $\Theta$ , J, “d” (FNIII, LVI, 168);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ ,  $\Theta$ , K, “d” (FNIII, LVII, 168);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ ,  $\Theta$ , M, “d” (FNIII, LXIX, 215);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ ,  $\Theta$ , M,  $\alpha$ , “e” (FNIII, LVII, 169; FNIII, CVIII, 334);  $\Omega$ ,  $\Lambda$ , M, “c” (FNI, XXI, 85, dos veces);  $\Omega$ ,  $\Xi$ , M, “d” (FNIV-I, LIII, 89r);  $\Omega$ ,  $\Sigma$ , M, “d” (FNIV-II, LXXX, 159r);  $\Omega$ ,  $\Phi$ , M, “d” (LG, LXIV, 157);  $\Omega$ ,  $\Phi$ , M,  $\alpha$ , “e” (FNIII, CIII, 320);  $\Omega$ ,  $\Phi$ , N, “d” (AGrII, XXVII, 306);  $\Omega$ ,  $\Psi$ , M, “d” (LG, L, 109);  $\Omega$ ,  $\Psi$ , O, “d” (LG, L, 104).

en que tiempo atrás, el jayán quería casarse con esta y ella no. Ante la amenaza del jayán, esta fingió amarlo y le dijo que le entregaría sus amores si cuidaba por un año la entrada al Infierno de Anastárax. Todo el tiempo la duquesa fingía estar de acuerdo con el jayán, o así se lo da a entender a Esplandián. Cosa que le explica por qué razón ella tenía al jayán plazeramente en sus piernas. Al despertarse, Aliazar ve llorando a la duquesa y cree que la causa del llanto es una ofensa de Esplandián, pues desconoce el desprecio de esta. Así que ve al caballero como un agresor de su dama. Por ello se combate rápidamente, sin retarlo ni armarse. Después, una doncella sale de la tienda de Aliazar y lo ve muerto y la espada del emperador con sangre, por ello grita que han muerto a su señor con traición. Ante esto, la doncella llora, pero la duquesa está alegre, pues se ve libre. La suma de reacciones hacen reír al emperador, el cual piensa: “Por cierto que esta es la más estraña aventura que yo jamás vi, y con más razón de ambas partes” (*AGr*, 561). Ríe por desconcierto ante las actuaciones de estos cortesanos mientras descansaban en el Bosque-Floresta, actuaciones que dependen del fingimiento, lo que ocasiona varios desentendimientos.

Otra es  $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $A$ ,  $\alpha$ , “e”, al comienzo del *FNIII*. Nuevamente relacionado con algunos malentendidos. Estos son ocasionados por el don en blanco que Galarça solicitó a Florarlán, donde le pedía ser su amiga. Ante la negativa del caballero, la doncella busca a Palarca, quien presuntamente fungirá como juez, pero, prendada de amor por el caballero tan pronto lo ve, aprovecha esta circunstancia para darse a sí misma al caballero. Por lo anterior, Galarça y Palarca inician un combate luego de mutuos insultos. Cuando esto ve, Florarlán “no pudo estar que no riesse” (18), por tan singular combate entre dueña y doncella por un caballero, es decir, porque todo esto discuerda completamente del código caballeresco, pues son los caballeros quienes combaten por el amor de sus damas, no como acá.

Además, hay un caso particular de perspectivismo de identidades, que no depende del travestismo, sino de la intervención de la magia ( $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $M$ ,  $\alpha$ , “e”). Balarte de Tracia, gracias al bebedizo de Astibel de las Artes se transforma en Amadís de Grecia, va en camino a Niquea para encontrarse con esta princesa bajo la forma del ser que más ama ella. En el camino encuentra unas damas que solicitan su ayuda y este se niega. Luego estas son salvadas por Fulurtín, el cual, al ver en aquel a Amadís de Grecia, lo saluda eufórico. Las damas, al entender por el saludo que los dos caballeros son amigos, se quejan ante Fulurtín

de la actitud de su compañero. Esto hace reír al caballero, porque lo dicho por ellas discuerda de lo aceptado por él, por eso pregunta al caballero transformado por qué dicen esto las doncellas. Aunque el texto hace mucho énfasis en mostrar que no se trata de Amadís de Grecia, sino de Balarte, la risa del caballero no tiene equívoco, pues desde su perspectiva cree estar ante presencia del primero. Sin embargo, el énfasis mencionado es lo que hace que haya elementos entécnicos, pues se soporta sobre el equívoco.

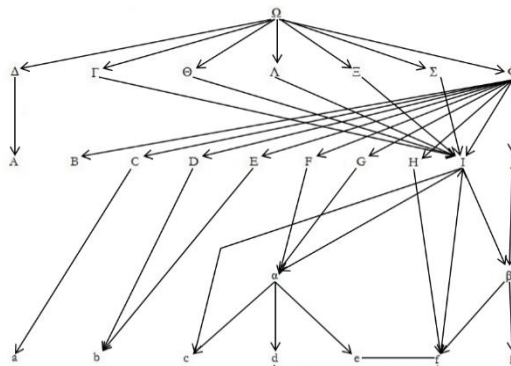
Hay un episodio que merece un espacio. Además, presenta dos casos de risa: Ω, Δ, I, β, “d” y Ω, α, Γ, Θ, K, “d” (FNIII, LVI, 168). El primero es cuando Moncano y Barbarán han sido engañados por Fraudador de los Ardides, y una vez abandonados por este, en camino hacia donde se encontraba el grupo del que se habían desprendido, “con toda su mala ventura no pudieron estar que no riessen” (168). Ríen, a pesar de las circunstancias, por la burla que sufrieron, tipo de risa que será común en varios personajes, que ríen ante las burlas del burlador, así sean ellos quienes las reciban. El otro caso es un poco más adelante a este momento, cuando Moncano y Barbarán guían a la comisión, liderada por Agesilao/Daraida, encargada de recuperar los caballos perdidos por la burla de Fraudador. Cuando llegan a la fuente donde estos fueron robados, los caballeros viejos la señalan, y el ahora caballero disfrazado ríe. Lo hace porque reconoce el sitio donde ha tenido lugar una burla, implícitamente recordándola.

Hay, además, un caso problemático, Ω, α, Y, E, α, “i”. Cuando se conocen Darinel y Florisel, el primero, al ver que el otro hablaba con la mujer que ama, se presenta lastimera y amorosamente ante esta y, para mostrarse superior a su oponente, le canta muchos versos y luego le dice que la quiere acompañar, conformándose solo con verla, pues sabe que nunca tendrá su amor. Todo, como he dicho, para mostrarse superior ante el otro, al cual considera un pastor más. Más adelante, Florisel mata a dos caballeros, como lo estudiaré en *Risa de Auxiliar*, un poco más abajo, por lo que así se ha mostrado superior en armas, prestando más servicio a Silvia, ya que Darinel ha huido, mientras que Florisel ha actuado como caballero, aunque esté vestido de pastor. Al recordar todo esto y de quien es hijo, ríe y le dice al pastor irónicamente que ha sido él, Darinel, quien más ha servido a Silvia. Evidentemente, ríe porque lo dicho por el pastor discuerda de lo aceptado por él, aunque el mundo no corresponde todavía con el ideal caballeresco, pues aun no ha sido armado caballero.

Así, en el descubrimiento de este mundo pastoril, el hombre de armas ríe burlescamente por lo dicho por el hombre de letras, discurso refutado por los hechos. Es problemática puesto que el actante-sujeto es en apariencia pastor, no es visto como doncel, su verdadero rol, y mucho menos como caballero, pues no ha sido armado. Sin embargo, esto se explica con lo que he venido llamando el perspectivismo de identidades.

### 3.3.2 Dama

Otro de los elementos entécnicos es la risa de la dama, la cual no reía en el Bosque-Floresta, pues no era un espacio propicio para ella, según quedó expuesto en el paradigma fundacional. Y no solamente esto, en las continuaciones de Silva ríe bastante. El esquema se resuelve del siguiente modo:  $\Delta$  es *Plural*,  $\Gamma$  *Reina*,  $\Theta$  *Emperatriz*,  $\Lambda$  *Duquesa*,  $\Xi$  *Caballero*,  $\Sigma$  *Doncella*,  $\Phi$  *Dama*,  $A$  *Confusión*,  $B$  *Destreza*,  $C$  *Recibimiento*,  $D$  *Actuación*,  $E$  *Recuerdo*,  $F$  *Respuesta*,  $G$  *Diálogo*,  $H$  *Derrota*,  $I$  *Discurso*,  $J$  *Burla*,  $\alpha$  *Auxiliar*,  $\beta$  *Adversario*, “a” *Cortesano*, “b” *Dama*, “c” *Escudero*, “d” *Pastor*, “e” *Doncella*, “f” *Caballero*, “g” *Rey*<sup>52</sup>.



Como era de esperarse, la dama es el actante-sujeto principal, a pesar de la gran diversidad que hay y el sustantivo deverbal que es el centro de gravedad es el discurso. Adicionalmente, se ve que en los actantes-objeto los centros parecen ser los auxiliares y los caballeros, también relacionados por el perspectivismo de identidades que se evidencia por las relaciones de dependencia que hay entre “d”, “e” y “f”.

<sup>52</sup>  $\Omega$ ,  $\Delta$ ,  $A$  (FNI, XXII, 89);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ ,  $I$ ,  $\beta$ , “g” (FNII, XXIV, 367);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $I$ ,  $\alpha$ , “d” (FNIV-I, XIV, 17r);  $\Omega$ ,  $\Lambda$ ,  $I$ ,  $\beta$ , “f” (FNIV-II, XLII, 89r);  $\Omega$ ,  $\Lambda$ ,  $I$ , “f” (FNIV-II, XIII, 30r; FNIV-II, XVII, 39r);  $\Omega$ ,  $\Xi$ ,  $I$ , “f” (FNIII, CXI, 344);  $\Omega$ ,  $\Sigma$ ,  $I$ , “f” (FNIV-I, LII, 88r; FNIV-I, LIII, 90v);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $B$  (FNIV-II, XV, 36r);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $C$ , “a” (FNI, XXIV, 91);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $D$ , “b” (FNI, XXII, 88);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $E$ , “b” (FNIV-II, XLIII, 90r);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $F$ ,  $\alpha$ , “d” (AGrII, CXXXIII, 578);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $G$ ,  $\alpha$ , “d” (FNI, LXI, 237);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $H$ , “f” (LG, L, 105);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $I$ ,  $\alpha$ , “c” (FNII, LVIII, 495);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $I$ ,  $\alpha$ , “e”, “f” (FNIII, XXV, 75);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $I$ ,  $\beta$ , “f” (FNII, XXIV, 364);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $I$ , “b” (FNI, XXIV, 91; FNI, LXIII, 247; FNIV-II, XLV, 93r);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $I$ , “f” (AGrI, XV, 59; FNI, XXXIV, 118; FNI, LXVII, 257);  $\Omega$ ,  $\Phi$ ,  $J$ ,  $\beta$ , “f” (FNIV-II, XX, 46v).

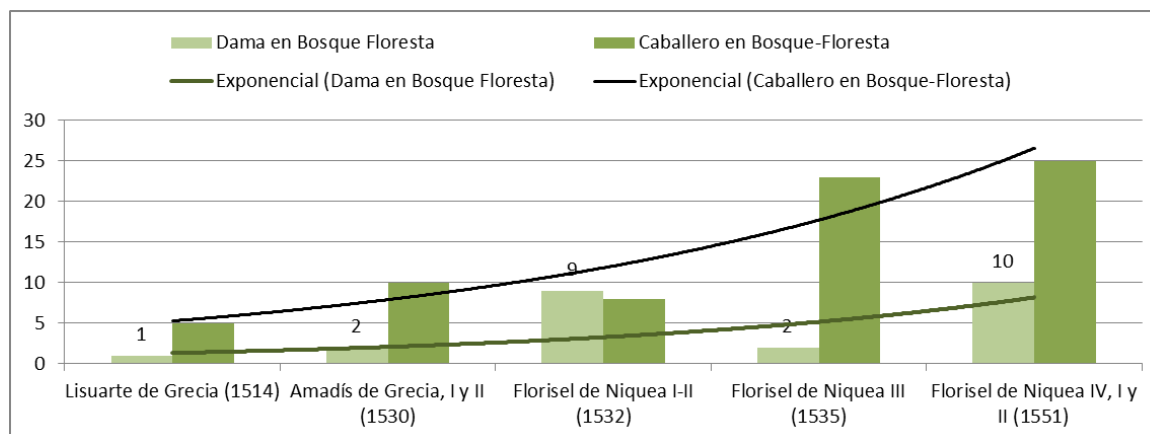


Tabla 13: Distribución de escenas de risa Dama-Bosque-Floresta en los libros de Feliciano de Silva

Como se ve en la Tabla 13, las 24 escenas se distribuyen desprolijamente en los libros, sin embargo, sí puede verse una línea de tendencia similar a la del caballero. No obstante, me interesa hacer notar cómo en los primeros dos es más importante la risa de la dama que la del caballero, cómo hay una aparente paridad en *FNI-II*, y cómo la tendencia inicial se invierte exponencialmente en los últimos dos libros. Aquí habría una nueva investigación que explicara a qué se debe tal distribución, pero, desafortunadamente, por el objeto de mi estudio, no puedo desarrollar en este espacio y me conformo solo con mencionarla.

Sí me interesa que de los diez sustantivos deverbales que hay en el esquema, solamente tres son los cuales representan asuntos completamente entécnicos: H, F y B.

*H, Derrota.* Mabilia ríe al ver que sus acompañantes caen derrotados, como ella lo esperaba, siendo así confirmado lo inmerecido del comportamiento soberbio de los caballeros antes del combate. Junto a la reprobación de la dama, se trata de una burla ante un acto fallido, considerado alcanzable por parte de quien lo intenta. Se podría afirmar que es la cara opuesta al restablecimiento del orden mencionado en el capítulo anterior, pues se espera la derrota, no la victoria.

*F, Respuesta.* Conectada con la escena del conocimiento de Darinel y Florisel, que estudié más arriba, y con otra que analizaré en *Risa de Auxiliar en Bosque-Floresta*. En esta Silvia escucha a ambos, al pastor-caballero, ya que no ha sido armado, Florisel, dando su discurso irónico sobre el servicio que cada uno de ellos le prestó a la dama-pastora, Darinel con sus poemas y él derrotando a los que los atacaron, y la respuesta confiada y des-



contextualizada que hace ante este discurso el pastor. Ella, puesto que se encuentra “espantada de don Florisel” (*FNIII*, 578), ríe porque lo dicho por el pastor discuerda del mundo que han empezado a vivir, pues han pasado de las reglas del mundo pastoril, donde quizás tendría más sentido lo dicho por el pastor, a las del caballeresco, donde evidentemente no. Por esta misma razón, el desplazamiento de reglas explica por qué llamo dama a la pastora, pues funge como esta, más que como el otro rol.

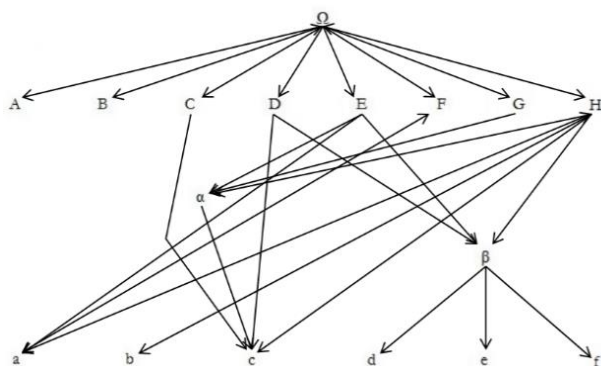
*B, Destreza.* Diana no tiene las habilidades suficientes para domar el palafrén que le ha ofrecido una doncella al verla andando a pie. Por ello, “estaba tan muerta de risa” (*FNIV-II*, 36r) que apenas pudo seguir el consejo de la doncella. Se ríe por su inhabilidad para domar el caballo, burlándose de sí. Es entécnica, pues nunca una dama había sido objeto de risa por su inhabilidad. Aunque es claro que quien se ríe es ella misma, por lo que la lógica del mundo idealizado se mantiene intacta.

Además, hay una variación del perspectivismo de identidades que entremezcla dos situaciones. Empieza con Alastraxea y Silvia ingresando al carro de Oriana y Onoria, hija del príncipe Olorius e hija del emperador Lisuarte y de la linda emperatriz Abra, respectivamente. Una de estas, posiblemente Oriana, pues el texto, al pretender mantener el suspenso, no es claro, viendo a Alastraxerea cree estar ante Florisel de Niquea, entonces besa en la boca a la *virgo bellatrix*, situación que causa la risa de esta. Ríe burlándose, cortésmente, de la actuación de Oriana, pues Alastraxea obviamente tiene conocimientos que esta no. Justo después de focalizar por un momento la atención en Silvia, el narrador vuelve sobre Alastraxea y menciona que vuelve a reír por la misma situación ( $\Omega$ ,  $\Phi$ , D, “b”). Luego, Alastraxea le explica a Oriana que ella no es Florisel de Niquea, que los ha confundido por su gran parecido, lo que lleva a todas las presentes a reír por la confusión. “Todas rieron con grande gracia d’estas cosas” (*FNI*, 89), dice el narrador, es decir, ríen por la confusión producto de un equívoco ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , A).

### 3.3.3 Cortesano

Como pasaba en la corte, el cortesano ríe siempre colectivamente, por lo que no es necesaria la asignación de hipónimos, por ello, los sustantivos deverbales son los siguientes en el

esquema: A *Despedida*, B *Recuerdo*, C *Respuesta*, D *Relato*, E *Actuación*, F *Diálogo*, G *Burla*, H *Discurso*; también se necesitan dos



sub-hiperónimos antes de actantes-objeto: α *Adversario*, β *Auxiliar*, y estos son “a” *Cortesano*, “b” *Dama*, “c” *Caballero*, “d” *Doncella*, “e” *Escudero*, “f” *Pastor*<sup>53</sup>. Nuevamente se ve la importancia del discurso como motivo de risa y, al tiempo, la interacción con

el caballero adversario, los auxiliares y sus pares.

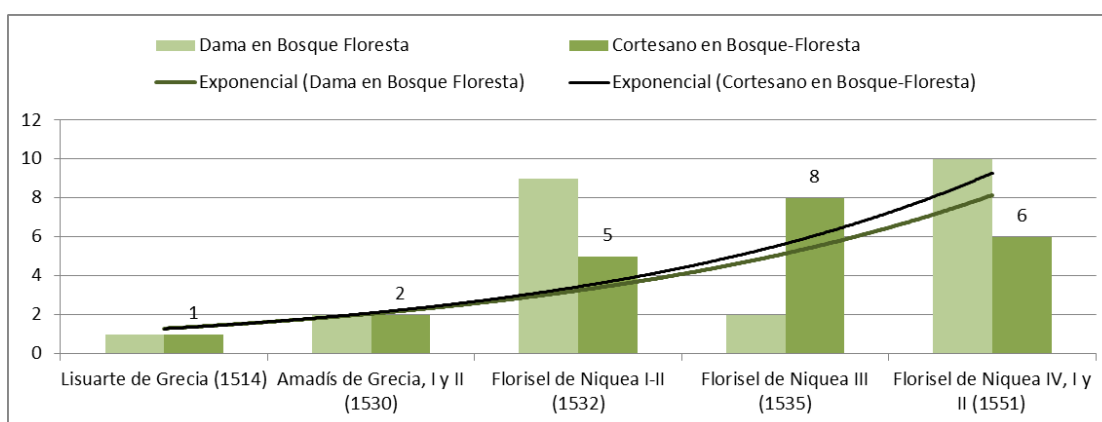


Tabla 14: Distribución de escenas de risa Cortesano-Bosque-Floresta en los libros de Feliciano de Silva

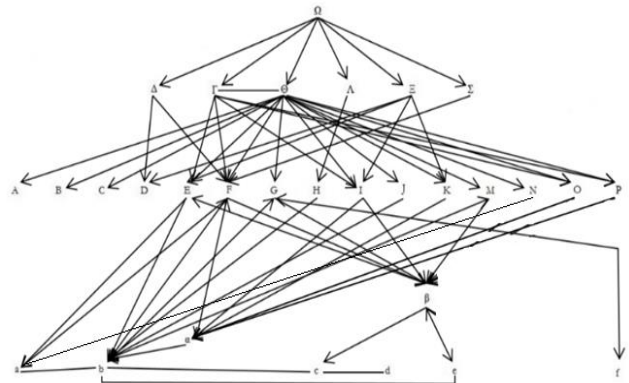
En adición a lo anterior, la Tabla 14 muestra la distribución de las 22 escenas, cuya línea de tendencia muestra lo mismo lo anotado más arriba en el caso de la dama y se puede hacer el mismo contraste con el caballero. Además, se deduce que al comienzo Feliciano de Silva no hace réfr a sus cortesanos mientras se desplazan por el territorio inhóspito, siguiendo así al paradigma fundacional, pues allí solamente había una escena. Si bien el Bosque-Floresta entra en oposición a la Corte, que el cortesano ría en este espacio genera una amalgama de sentidos, asunto que tendré en cuenta para las conclusiones sobre la propuesta de Feliciano de Silva, pues, como se ve en el esquema, no hay casos de perspectivismo de identidades entre los actantes-objeto.

<sup>53</sup> Ω, A (FNIV-II, LXXXIX, 178r); Ω, B (FNIII, LVII, 169); Ω, C, “c” (LG, XII, 38); Ω, D (FNIII, LXIX, 216; FNIII, XC, 283); Ω, D, “c” (FNIV-I, II, 3r); Ω, D, β, “e” (FNIII, CXVI, 359); Ω, E, “a” (FNIII, LXI, 121); Ω, E, α, “c” (FNIV-II, XLII, 88v); Ω, E, β, “f” (FNI, XXXIII, 116, dos veces); Ω, E, β, “e” (FNIV-II, XC, 179r); Ω, F, “a” (FNI, LX, 232); Ω, G, α, “c” (FNIII, CL, 451; FNIV-I, XLII, 62v); Ω, H (FNIII, LXV, 198); Ω, H, “a” (FNI, LXVII, 258); Ω, H, “b” (FNIV-II, XLIII, 91v); Ω, H, “c” (FNIII, LXIX, 215; FNIV-II, XLII, 89r); Ω, H, α, “c” (FNIV-II, XLII, 88v-89r); Ω, H, β, “d” (AGrI, XIX, 72; AGrI, XLV, 153; FNIII, LXV, 196); Ω, H, β, “f” (FNI, XIV, 59; FNI, XIX, 76).

Ahora, dicho esto, me gustaría detenerme en una escena que resalta por sus elementos entécnicos:  $\Omega$ , E,  $\beta$ , “f”. Darinel se entera de la verdadera identidad de Silvia y hace un discurso extenso por la maravilla de su casto amor y su suerte, después saca su chirumbela y se pone a cantar, cosa que hace reír a Florisel y al doncel que traía la carta que puso al pastor tan contento. Los cortesanos ríen de placer y aprobando lo cantado, así el emisor del discurso no sea idóneo al objeto. Además, luego de hacer reír de placer a Florisel y al doncel, Darinel se va cantando para embarcarse hacia Niquea con el objetivo de cantar en las bodas de Silvia. En el camino sigue ejecutando su instrumento con gran gozo, pero en el camino, quienes se lo cruzaban “todos de lo ver reían” (FNI, 116). Pero no es todo, aquí hay un contraste entre lo que Darinel siente y los cortesanos ven, pues el pastor iba “gozando de la gloria que tendría Silvia, sintiéndola él como todo su remedio, viendo ya la poca esperanza que le quedava más de para gloriarse de aver tenido tales pensamientos” (Ibíd.), mientras que quienes lo ven ríen “cuidando ir loco según iba trasportado” (Ibíd.). Este contraste implica que ríen solamente burlándose de él, hay un cambio de perspectiva. En una, la del pastor, todo es gozo, mientras en la de los espectadores todo es risa burlona. Lo entécnico de la situación es que, aunque se trata de una disparidad en el conocimiento de los personajes que participan en la escena, quien ríe es quien tiene menos conocimiento que el otro, no como pasaba en el paradigma fundacional.

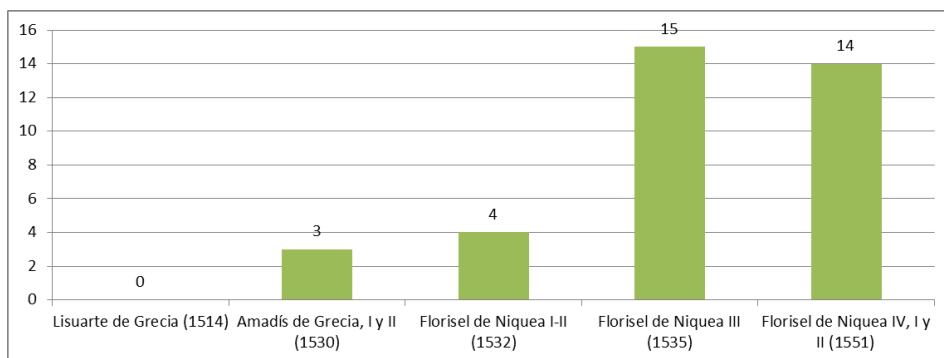
### 3.3.4 Auxiliar

Otro de los personajes que ríe sorprendentemente en el Bosque-Floresta es el personaje auxiliar. Los tres actantes-sujeto que había en el paradigma fundacional se duplican, además, ya no ríe el ser sobrenatural, sino  $\Delta$  Escudero,  $\Gamma$  Doncel,  $\Theta$  Doncella,  $\Lambda$  Dueña,  $\Xi$  Plural,  $\Sigma$  Infanta; es evidente que los centros son  $\Gamma$  y  $\Theta$ , junto al hecho de la relación de dependencia que existe entre los dos; también hay un aumento exponencial en los sustantivos deverbales, de tres se pasa a 15 completamente nuevos: A Descubrimiento, B Mirada, C Venganza, D Recuerdo, E Ac-



tuación, F Discurso, G Apariencia, H Arribo, I Burla, J Combate, K Derrota, M Pregunta, N Maravilla, O Respuesta, P Solicitud; finalmente, asimismo son entécnicos los actantes-objeto, pues en *Amadís* se reducían al caballero, mientras que en los libros de Silva se necesitan dos sub-hiperónimos  $\alpha$  *Adversario* y  $\beta$  *Auxiliar* para modificar los actantes-objeto, los cuales son seis nuevos: “a” *Dama*, “b” *Caballero*, “c” *Doncella*, “d” *Doncel*, “e” *Pastor*, “f” *Cortesano*<sup>54</sup>, y, salvo “f”, hay relaciones de dependencia entre estos.

Son en total 39 escenas donde ríen los personajes auxiliares en el Bosque-Floresta, aumento considerable al comparar esta cantidad con las tres del paradigma fundacional. Estas se encuentran distribuidas del siguiente modo:



Así, entre más cerca al paradigma fundacional, menos posibilidades de encontrar este tipo de risas.

Tabla 15: Distribución de escenas de risa Auxiliar-Bosque-Floresta en los libros de Feliciano de Silva

La primera que contiene elementos entécnicos se encuentra relacionada con la aparición del nuevo tipo de personaje auxiliar, ya de por sí un elemento entécnico, el pastor. Se trata de  $\Omega$ ,  $\Xi$ , E,  $\beta$ , “e”, en la cual un caballero ve a Silvia y la quiere tomar a la fuerza luego del

<sup>54</sup>  $\Omega$ ,  $\Delta$ , D (FNIII, V, 18; FNIII, CXVI, 359);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , F, “b” (FNIV-I, III, 3v; FNIV-II, LXXXI, 161r);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , F,  $\beta$ , “c” (AGrII, XXV, 303);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , F, “b” (AGrI, III, 26);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $\Gamma$ , E,  $\beta$ , “c”, “b” (FNIII, XVI, 44);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $\Gamma$ , F,  $\beta$ , “c” (FNIII, XVI, 47);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $\Gamma$ , F,  $\beta$ , “c”, “b” (FNIII, XV, 43; FNIII, XV, 44);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $\Gamma$ , F,  $\alpha$ , “b” (FNIII, XVII, 47);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $\Gamma$ , F,  $\beta$ , “c”, “d” (FNIII, XVI, 45; FNIII, XV, 43);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $\Gamma$ , I,  $\beta$ , “c”, “b” (FNIII, XVII, 49-50);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $\Gamma$ , O,  $\alpha$ , “b” (FNIII, XVII, 47-8);  $\Omega$ ,  $\Theta$ ,  $\Gamma$ , P,  $\alpha$ , “b” (FNIII, XVII, 47-8);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , A (FNIII, CXVI, 359);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , B (FNIV-II, XCV, 187v);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , C (FNIV-I, XLII, 62v);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , E, “a” (FNIV-II, XV, 36r);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , E, “b” (FNIII, LXVI, 199; FNIV-II, LXXXII, 163v-164r);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , E,  $\beta$ , “c” (FNIV-II, XCV, 188rv);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , F, “a” (FNIV-II, LXXXII, 164v);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , F, “a”, “b” (FNI, LVII, 258);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , F, “b” (FNIII, VIII, 26; FNIII, LXV, 198; FNIII, XCVI, 302; FNIII, CXV, 351; FNIII, CXV, 354; FNIII, CXVII, 360; FNIII, CXLIV, 434; FNIII, CLVI, 467; FNIV-I, XXI, 30v; FNIV-I, XLIX, 79r; FNIV-II, LXXXIX, 178r);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , F,  $\alpha$ , “b” (FNIII, CL, 450);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , F,  $\beta$ , “c” (FNIII, XLI, 120; FNIV-II, XCV, 188r);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , F,  $\beta$ , “c”, “b” (FNIII, XXXI, 93);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , F,  $\beta$ , “e” (FNI, VI, 31);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , G, “b” (FNIII, CL, 451; FNIV-II, XV, 35v);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , G,  $\beta$ , “e”, “b” (FNIV-I, X, 9v);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , G, “g” (FNIV-II, XV, 36r);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , I,  $\alpha$ , “b” (FNIII, CL, 451);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , J, “b” (FNII, XLIV, 437);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , K,  $\alpha$ , “b” (FNIV-II, XII, 26v);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , M, “b” (FNIV-II, XII, 26r);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , M,  $\beta$ , “c”, “b” (FNIII, LXIX, 214);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , N, “a” (FNIV-II, XV, 36r);  $\Omega$ ,  $\Lambda$ , H, “b” (FNIV-II, LXXXV, [1]68r-169r);  $\Omega$ ,  $\Xi$ , E,  $\beta$ , “e” (AGrII, CXXXIII, 577);  $\Omega$ ,  $\Xi$ , I,  $\alpha$ , “b” (FNIV-II, XL, 85v);  $\Omega$ ,  $\Xi$ , K,  $\alpha$ , “b” (FNI, XXII, 87);  $\Omega$ ,  $\Sigma$ , F, “b” (FNIV-I, II, 3r).

rechazo de esta. (Ya más arriba he mencionado algunos aspectos de esta escena, en la que finalmente hay una oposición entre el hombre de armas -caballero- y el hombre de letras -pastor.) Furioso, Darinel interviene y el caballero, al ver que su oponente no es su par, le da golpes con el plano de la espada en respuesta. Florisel interviene para defender a los pastores, ante lo cual Darinel, creyendo a Florisel su par, y que por lo tanto sufrirá su mismo castigo, huye despavorido. Luego Florisel mata al caballero y llama a los pastores. Cuando se reúnen, “ellos [están] contando lo que avía pasado con el cavallero y riendo del huir de Darinel” (*AGrII*, 577). La actuación de Darinel los hace reír, mientras están en un fino compartir entre pastores, ya que el futuro caballero comparte con estos como uno más y esta semejanza es el desencadenante de la risa. Por lo tanto, personajes nuevos y este desplazamiento del mundo pastoril y al caballeresco, del que hablé más arriba cuando analicé un pasaje más delante de esta escena en *Risa de Dama en Bosque-Floresta*, son los principales elementos entécnicos de esta escena.

Otro de los pasajes interesantes y entécnicos por los personajes que intervienen en él está casi al final de *FNII*. Ω, Θ, J, “b”. Con el objetivo de resarcir la honra del Caballero del Lago, ya que su mujer ha sido raptada por un mal caballero, Zahir es guiado por unas doncellas que al tiempo lo informan de la situación del castillo donde se encuentran la mala mujer de aquel y su raptor. Mientras esperan, unos caballeros atacan a un caballero loco, el cual mata a varios, por lo que uno de estos lo abraza y ambos caen, uno encima del otro, en el lago, caída que ven las doncellas, las cuales “no pudieron dexar de reír” (437) porque la situación es burlesca, como todo lo relacionado con este caballero loco. Es entécnica, principalmente, la respuesta risible ante un combate, cuya única variación con otros, en los cuales hay similares caídas por abrazos, es que en este interviene aquel caballero loco. Es este personaje el que propicia las risas de las doncellas. Entonces, se ve que en medio de la aventura, llamado por Sales Dasí tiempo lleno, los personajes ríen por una escena cómica.

Otra situación entécnica es que los escuderos se burlen de sus señores (Ω, Δ, D), como le pasa a Florarlán cuando este llega con sus escuderos a una casa en medio de una floresta para ser curado de sus heridas. Mientras tanto, estos ríen con el recuerdo de la aventura del caballero con Galarça y Palarca, mujeres que se pelearon por el caballero, escena de la que hablé más arriba, ya que este combate discuerda de lo aceptado por ellos. Siguiendo con

los escuderos, también es entécnico que estos se burlen por el resultado de sus propias aventuras, como le pasa a Serindo y otros escuderos, luego de salir del castillo donde fueron burlados cuando gozaron de Baruquela, estos se ríen recordando la burla. Esta risa es una forma de resaltar los aspectos cómicos de aventuras pasadas.

Hay también una larga escena donde tiene importancia el perspectivismo de identidad. Esta es Ω, Θ, Γ, F, β, “c”, “d”, en la cual Arlanges/Garaya y Agesilao/Daraida encuentran un caballero en el camino al castillo de la reina Sidonia, este ya ha sido derrotado por la belleza de Diana y por medio de una burla, los donceles disfrazados pretenden desencantarlo. La burla consiste en que, confiados de la hermosura de Agesilao/Daraida como doncella, este le muestre el rostro al caballero para desencantarlo de Diana. Ante tal propósito, en un par de ocasiones Daraida ríe ante el discurso de su cormano, pues este le insiste que por amor a Diana le muestre el rostro al caballero. En ambos casos ríe aprobando lo dicho por su interlocutor. Lo entécnico es la relación entre propósito y medio, pues el propósito corresponde al obrar del caballero, pero el medio corresponde al obrar de una doncella o dama. Esto es debido, como lo he mencionado en casos parecidos, a que los personajes se permiten oscilar entre las identidades que asumen a través del disfraz. Un poco más adelante, el caballero ve el rostro de Agesilao/Daraida y afirma que se ha desengañado (Ω, Θ, Γ, F, “b”). Al escucharlo, el doncel disfrazado se ríe por lo pronto que el caballero mudó su amor, ríe burlándose de tal mudanza, pues discuerda del comportamiento ideal del caballero. Después, caballero y donceles disfrazados encuentran otro caballero que se presenta como de Diana, lo que exacerba al caballero que va con los donceles (Ω, Θ, Γ, E, “b”). Al ver dicho comportamiento, Arlanges/Garaya le dice al caballero que, ya que los desengañó de su lealtad, es momento de desengañarlos de su bondad, por lo que con su risa desapruueba el comportamiento del caballero. Finalmente, derrotado el caballero desconocido, anda un poco con los donceles disfrazados e intercambia unas últimas palabras con ellos, al término de las cuales se separan. Cuando esto pasa, los donceles disfrazados se ríen de la actuación del caballero. En este extenso pasaje, en el que los personajes ríen en cuatro ocasiones, lo que convierte en entécnica la representación de esta situación es la burla que pretenden hacer los personajes principales producto de sus disfraces, los cuales les permiten oscilar entre las diferentes identidades que tienen en el momento, de ahí que se permi-

tan cuestionar directamente a los caballeros, cuestionamiento poco probable en el paradigma fundacional.

También es relevante  $\Omega$ ,  $\Theta$ , B. Una doncella

se comenzó a reyr mirando su ymagen en el espejo y dixo: por cierto no de balde me dizen que tengo mucha gracia y por esso dizen [...] que tengo una gracia en reyr que mato con ella. Ora pues quiero reyrme de gana porque risa dissimulada no tiene tanta gracia ni donayre como reyr con gana (*FNIV-II*, 187v).

Ningún personaje en el paradigma fundacional es caracterizado positivamente alrededor de su risa<sup>55</sup> y esto es lo entécnico de esta situación, pues relaciona risa y amor, sin que por ello haya que identificar aspectos cómicos en esta risa.

Esta caracterización, aunque de modo implícito, también ocurre cuando Lisuarte ve una dueña en el bosque ( $\Omega$ ,  $\Lambda$ , H, “b”), y esta “como lo vio tomole muy gran risa y a mucha priessa se levanta y comienza a huyr por entre una espessa alameda” ([1]68r). Este la persigue y cuando aquella lo vuelve a ver, ríe otra vez. Después le explican que ella ríe cada vez que aparece un caballero que podría arreglar sus problemas porque sufre mucho, no ríe por burla, sino por la esperanza de encontrar sosiego. El ejemplo más claro de esto está más adelante, cuando el emperador decide reparar los desaguisados recibidos y esta, al verlo, vuelve a reír (169r). Aquí la risa es una manifestación de las esperanzas de la dueña ante el arribo del caballero.

Otra es  $\Omega$ ,  $\Theta$ , N, “a”. Una doncella le ofrece a Diana un caballo de ella para que vaya montada en lugar de ir a pie. Como esta no se puede acercar al animal por un encantamiento, la auxiliar cree que se debe a algún temor. Esto la hace reír, pues discuerda de lo aceptado por ella. A su vez, hace un comentario que hace reír a la princesa, quien aprueba así lo dicho por su interlocutora. Esta también ríe cuando justo después la doncella intenta acercarle el caballo, pero por el mismo encantamiento no puede. Se ríe por lo mismo que había sido objeto de risa su interlocutor. Aquí hay maravillas que no están relacionadas con

<sup>55</sup> En *Amadís de Gaula* pasa solamente con la risa de los padres del Endriago, pero esta tiene connotaciones negativas y está asociada a actitudes libidinosas. Por otro lado, está el caso del personaje Brian de Monjaste, personaje que incita a reír con su ingenio, pero que ríe poco.

pruebas, sino con mero entretenimiento que permite, en últimas, el fino compartir entre los presentes.

Por lo tanto, la risa en el Bosque-Floresta del Auxiliar tiene varios elementos entécnicos que la separan del paradigma fundacional. En primer lugar, porque los personajes ríen 1) producto del desplazamiento entre los dos mundos, el pastoril y el caballeresco; también, 2) por la intervención de nuevos tipos de personajes, como el pastor y el caballero loco; además, 3) por el uso de la risa para caracterizar algunos personajes; igualmente, se ríe 4) para resaltar los aspectos cómicos de aventuras pasadas, especialmente los escuderos; así como 5) un tránsito hacia el fino compartir producto de maravillas no relacionadas con pruebas.

### 3.3.5 Adversario

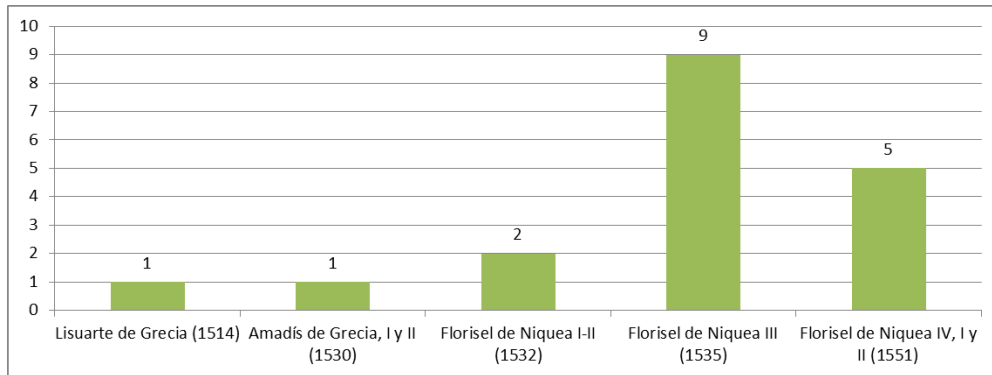
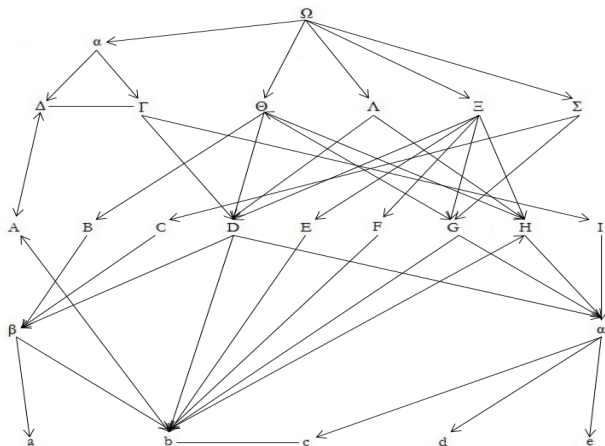


Tabla 16: Distribución de escenas de risa Adversario-Bosque-Floresta en los libros de Feliciano de Silva

Este tipo de personaje también es tratado entécnicamente por Feliciano de Silva, pues de



las dos escenas en las cuales este reía en el paradigma fundacional, se pasa a 18, distribuidas como se muestra en la Tabla 16. Como en los casos anteriores, esto se debe al aumento de actantes-sujeto, pues ya no solo ríe el *Caballero* (en el esquema Θ), sino también Δ *Cortesano*, Ε *Plural*, Σ *Rey*, y Δ *Villanos*, Γ *Doncella*, estos dos



últimos por lo que se hace necesaria el sub-hiperónimo  $\alpha$  *Auxiliar*; asimismo aumentan los sustantivos deverbales: A *Apariencia*, B *Derrota*, C *Relato*, D *Discurso*, E *Actuación*, F *Demanda*, G *Solicitud*, H *Burla*, I *Pregunta*, siendo D la única que se mantiene, sustantivo deverbale que comparte importancia con G y H; además, como se ríe de otros adversarios, se hace necesaria el sub-hiperónimo  $\beta$  *Adversario*; y, finalmente, como se ve en el esquema, aumentan los actantes-objeto: “a” *Corredor*, “b” *Caballero*, “c” *Doncella*, “d” *Escudero*, “e” *Enano*<sup>56</sup>, cuyo centro de gravedad está en “b” y hay una relación de dependencia de este con “c”, lo que implica que hay perspectivismo de identidad.

En general se encuentran dos formas de reír. La primera es cuando la razón de la risa es atécnica, es decir, se mantiene dentro de las razones del paradigma fundacional, pero el contexto creado por Silva es completamente entécnico. En este sentido, un caso emblemático es el siguiente,  $\Omega$ ,  $\Sigma$ , G, “b”: Rogel quiere ser armado caballero para enfrentar a Gandastes el Bravo, rey de Frigia, que ha insultado a su padre. Pero, como no consigue el permiso de su madre, a escondidas toma armas de su padre y sale de la corte. Luego se encuentra con el rey de Frigia y a través de un engaño logra que este lo ordene caballero. De inmediato lo reta y esta solicitud hace reír a su interlocutor, pues que el caballero decida combatir con él como primera aventura discuerda de lo aceptado por él. La razón de la risa es atécnica, que algo discuerde, sin embargo, la estrategia de Rogel es entécnica, pues ningún caballero se ha hecho armar del rival que quieren enfrentar.

La otra forma se relaciona directamente con las burlas, la mayoría hechas por Fraudador. Aquí no se distingue entre bondadosos y malvados o adversarios y aliados, sencillamente entre burlador y burlado, indistintamente del bando al cual pertenezcan el segundo. Un caso emblemático es el último discurso que Fraudador de los Ardides le hace a Agesilao/Daraida, una vez consumada la segunda burla, el adversario le ofrece una serie de consejos burlescos, entre los que se encuentra uno que implica una risa, aunque propiamente

<sup>56</sup>  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Delta$ ,  $\Gamma$ , A, “b” (FNIV-II, LXXXI, 162r);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ , D, “b” (FNIII, LXXVII, 238);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ , D,  $\alpha$ , “c” (FNIII, CVIII, 334);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ , D,  $\beta$ , “b” (FNIV-I, II, 2v);  $\Omega$ ,  $\alpha$ ,  $\Gamma$ , I,  $\alpha$ , “d” (FNIV-II, LXXXI, 161v);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , B,  $\beta$ , “b” (LG, XII, 38);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , D,  $\beta$ , “a” (FNIII, CXXVIII, 392);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , G,  $\alpha$ , “c” (FNIII, XVII, 47);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , H (FNIV-II, XL, 85v-86r);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , H, “b” (FNIII, XVII, 49; FNIV-I, XLII, 62v);  $\Omega$ ,  $\Theta$ , H,  $\alpha$ , “c”, “b” (FNIII, LXXXIX, 281);  $\Omega$ ,  $\Lambda$ , D,  $\alpha$ , “c” (FNI, XXII, 86);  $\Omega$ ,  $\Lambda$ , H,  $\alpha$ , “c” (FNIV-I, IV, 4r);  $\Omega$ ,  $\Xi$ , D,  $\alpha$ , “e” (FNI, XXII, 87);  $\Omega$ ,  $\Xi$ , E, “b” (FNIII, XI, 34);  $\Omega$ ,  $\Xi$ , F, “b” (AGrI, VI, 30);  $\Omega$ ,  $\Xi$ , G, “b” (FNII, XLIV, 436);  $\Omega$ ,  $\Xi$ , H,  $\alpha$ , “c”, “b” (FNIII, CVIII, 335);  $\Omega$ ,  $\Sigma$ , C,  $\beta$ , “a” (FNIII, CXXVIII, 393);  $\Omega$ ,  $\Sigma$ , G, “b” (FNIII, LXIII, 193).

el adversario no se ría: “si no quisiéredes servir de aves de campo [hace alusión a que ha encerrado al caballero], serviréis de aves de río [pues se encuentra cautivo el caballero al lado de un río], y tan de río que yo me río” (*FNIII*, 281). No ríe, pero habla de la risa que implica la burla y su ingenio para encerrarlo en tal lugar. Burla que recibe un bondadoso caballero del linaje de Amadís de Gaula.

Un contraejemplo a lo anterior es cuando Fraudador se burla de uno de los corredores de los reyes de Ruxia y Gaza, los cuales han llegado a combatirse contra la reina Sidonia. Por medio de una burla, el de los Ardides se ha robado el caballo de un corredor. Este le dice que le hará pagar el caballo que le ha robado, ante lo cual, Fraudador ríe ( $\Omega$ ,  $\Theta$ , D,  $\beta$ , “a”), porque aquello discuerda de lo aceptado por él. Lo interesante de este pasaje es que, aunque adversario de los caballeros de Grecia, por conveniencia, Fraudador se nombra vasallo de Sidonia, de la cual los griegos son aliados; así las cosas, es una risa de adversario sobre un adversario. Después, los corredores enviados por los reyes de Ruxia y Gaza vuelven al campamento, junto al burlado por Fraudador de los Ardides. Al llegar, cuentan lo ocurrido, por lo que los reyes “mucho rieron de la burla que Fraudador les avía hecho, del cual mucha noticia tenían, y dezían que aunque lo tomassen no le harían ningún daño, antes le harían toda honra, pues tan bien y con tanta buena maña y gracia hazía su oficio” (393). Ríen por el relato de la burla ( $\Omega$ ,  $\Sigma$ , C,  $\beta$ , “a”), así como aprobando el comportamiento del caballero burlador. Por lo tanto, la burla está por encima del maniqueísmo del combate.

### 3.4 Conclusiones generales

Empiezo por mencionar de las 644 veces que un personaje ríe en los libros de Feliciano de Silva, solo en 91 de estas la risa es recíproca; además, es común en la propuesta del autor que quien ría lo haga en más de una ocasión en una sola escena o que varios personajes rían por diferentes motivos en el mismo pasaje, razón por la cual es necesario enunciar varios sustantivos deverbales y no siempre se tratará de una risa recíproca.

Además, como se ve en las Tablas 17 y 18, en la siguiente página, Feliciano de Silva empieza, salvo algunas escenas bien específicas, completamente atécnico con respecto al pa-

radigma fundacional y, progresivamente, usa la risa en mayor cantidad de ocasiones, siendo esta, la risa, una de los principales elementos entécnicos del autor.

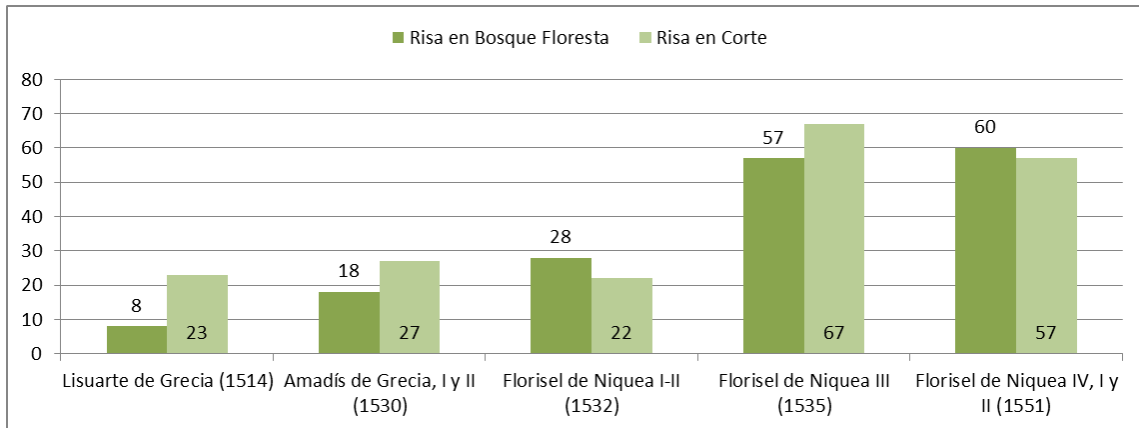


Tabla 17: Distribución de las escenas de risa en la obra de Feliciano de Silva, Corte-Bosque-Floresta

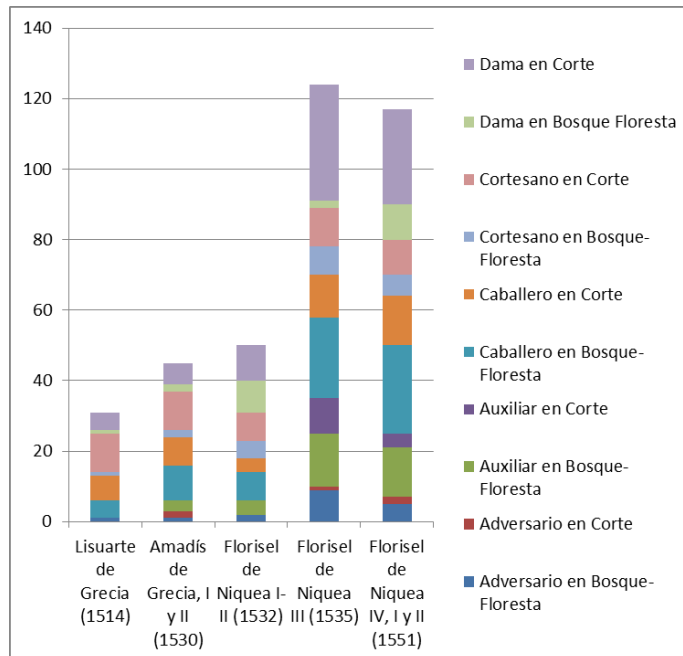


Tabla 18: Distribución de las escenas de risa en la obra de Feliciano de Silva, Tipos de Actantes-Sujeto

También es fácil identificar, y comprobar, según lo he apuntado más arriba, que, gracias al aumento de las escenas donde ríen los personajes, haya una progresiva equiparación entre los espacios Corte y Bosque-Floresta. Por lo tanto, no se trata de que la Corte sea el espacio donde terminan lúdicamente las escenas que implican la risa, como lo señala Anna Bognolo, sino que, producto de múltiples procesos que señalaré

un poco más adelante, se trate más de una especie de fusión de los dos espacios, cuya más importante consecuencia es que no haya deslindes entre lo conocido y lo desconocido, vuelvo y repito, en lo referente a las escenas donde los personajes ríen. Consecuentemente, este deslindamiento hacia el final de su producción es una más de las características de la propuesta de Feliciano de Silva, cuya causa es la progresiva importancia que va tomando la risa en el Bosque-Floresta.

Teniendo en cuenta los dos elementos señalados anteriormente, expondré las conclusiones principales sobre cada uno de los personajes al comparar los dos espacios estudiados.

### 3.4.1 Caballero

La risa del caballero en la Corte ha servido de ejemplo de cómo esta acción es un mecanismo para que el lector contraste y cree expectativas frente a las aventuras por venir, como lo mostré más arriba cuando estudié el pasaje de Agesilao y Arlanges preparándose para disfrazarse de doncellas. Y estas expectativas son producto dos elementos entécnicos utilizados por Feliciano de Silva, la comparación entre los protagonistas, quienes son conscientes de su linaje y se miden constantemente con la imagen de sus antepasados, y el travestismo, esencialmente de caballeros que asumen otros roles. La suma de estos dos logra transformar la lógica del relato, puesto que lo principal para los personajes no será, como en el caso de Rodríguez de Montalvo, corresponder a un ideal, sino superar a sus ascendientes, incluso en situaciones que se alejan del código caballeresco, como el disfraz. Y, como lo he mostrado, una de las principales reacciones ante esto es reír.

Por otro lado, pero también dentro de esta nueva lógica del relato, Silva juega con las distinciones, no solamente entre los géneros, por medio del disfraz, sino con los comportamientos propios de cada espacio. Como lo mencioné antes, una de las consecuencias es la dilución de los roles que cumplen los personajes. De ahí que damas sean juzgadas como caballeros y estos asuman los roles de dama al disfrazarse de como estos. Esto trae como principal consecuencia que, tanto en la Corte como en el Bosque-Floresta, haya perspectivismo de identidades, fingimiento, engaño, la oscilación de identidades.

Finalmente, la yuxtaposición de diégesis pastoril y caballeresca al final de *AGr* y comienzo de *FNI-II*, como lo mostré con la burlona relación entre Darinel y Florisel, y sobre todo en *FNIV*, con don Rogel asumiendo la identidad del pastor Archileo, es otro ejemplo de la dilución de los límites de los espacios Corte y Bosque-Floresta. Bien lo señala Sydney P. Cravens:

El mundo natural en que actúan estos dos tipos de personajes [pastor y caballero] es tan diferente como sus actividades. Los prados idílicos y las riberas frescas y floreadas de

las novelas pastoriles no pertenecen a la misma clase de idealismo o fantasía de las florestas peligrosas y los castillos encantados que visitan los caballeros andantes. Análogamente, los trabajos sanos y recreos pacíficos de los pastores, y los actos belicosos y las aventuras de los caballeros están en completo contraste (40).

Por lo anterior, las oposiciones entre los mundos conocidos en cada una de estas, la corte en la diégesis caballeresca y el bosque en la diégesis pastoril, son aparentemente reconciliadas por medio del transitar de los caballeros que, sin ningún inconveniente, asumen los roles propios de una diégesis en la otra. Pero el contraste no deja de estar presente, por ello, una de las funciones que el mirobrigense le asigna a la risa es la de relajar esta tensión entre los géneros. Claro está, es bueno recordarlo, esto es algo que va evolucionando en la obra de Silva, pues aparece el germen en los libros escritos en la década de los treinta y llega a su máxima expresión en su último libro, como ya lo dije, en la figura de don Rogel.

### 3.4.2 Dama

Si el caballero se transforma en pastor y por eso ocurre una yuxtaposición de diégesis, la dama, bajo el abrigo de la misma lógica aunque no por esta yuxtaposición, se transforma en caballero. De allí que se pueda afirmar que el Bosque-Floresta ya no le sea tan desconocido, asunto que desemboca en lo que llamé la oscilación de identidades, de ahí los casos estudiados de *Identificación* y la oscilación de identidades de Alastraxerea, como caso extremo, por el parecido físico que tiene con Florisel. Al tiempo, esto le permitirá un juego adicional al autor. Si el caballero se compara con otros en sus aventuras, ya no tan caballerescas, Feliciano de Silva no pone a las damas a compararse con otras, salvo en hermosura, sino que presentará personajes tan disímiles en roles que no le corresponden que tal contraste es ineludible. Por ejemplo, Alastraxerea es una gran guerrera y, por ende, magnífica jinete, contrasta con la destreza de Diana para el palafrén que le han ofrecido. Esto explica la risa, por la discordancia con los modelos de damas previamente establecidos en el libro.

Lo precedente explica, también, el enturbiamiento que mencionaba en la relación entre dama y auxiliares, pues la yuxtaposición también afecta el objeto amoroso. De ahí que Archisidea se enamore de un pastor. Obviamente es un pastor-caballero, pero desde la

perspectiva de la dama tal enamoramiento discuerda de su condición. Y este tipo de juegos solo son posibles por tal razón.

Finalmente, en ambos casos, Feliciano de Silva utiliza la risa para manifestar las discordancias entre los distintos modelos femeninos, fruto de la lógica que menciono al comienzo de este pasaje, sin inhabilitar el juego que, al tiempo, es origen y fin de la risa.

### **3.4.3 Cortesano**

Ante semejante panorama, la principal consecuencia para el cortesano es que, progresivamente, pasa de ser el personaje tipo que más ríe, a uno de los que menos lo hace. Por tanto, todos los cambios expuestos anteriormente, son una muestra de que la risa del cortesano pasa a convertirse en la afirmación colectiva de un acontecimiento que viven los protagonistas o un espectáculo producto del fino compartir, que ahora es posible tanto en la corte como en el bosque-floresta. De ahí que hablara de una amalgama de sentidos, pues la risa del cortesano resuena con mayor fuerza en ese propósito de relajar esta tensión entre los géneros, de la que hablaba más arriba.

### **3.4.4 Auxiliar**

Tanto en la corte como en el bosque-floresta se ven los efectos de la yuxtaposición de diégesis, aunque en el caso del personaje auxiliar lo más interesante es que gana importancia en la narración. Y una de las consecuencias principales es que la distinción entre tiempo lleno y vacío de Sales Dasí se torna casi irrelevante, pues las posibilidades de denominar un pasaje como aventura, o tiempo lleno, aumentan considerablemente. Así, por ejemplo, son los cuestionamientos de los escuderos a sus señores o a sus propias aventuras, como las que estudié en esta tesis porque concluyen con la enunciación de la risa. Pero ejemplo de este proceso también es la inclusión de extensos pasajes cuyo diálogo jocoso, asociado al amor, el otro pilar del género junto al combate, entre enanos, pastores o gigantes es relevante, no solo como contrapunto jocoso, lejos del ideal, sino perfectamente articulados a la aventura amorosa de los protagonistas, pues ellos también intervienen en el diálogo al mismo nivel de angustia. De allí que, como lo decía antes, Feliciano de Silva se esfuerza

por caracterizar muy bien a cada uno de los personajes auxiliares para introducirlos en la trama. Además, estos personajes funcionan como transición entre los géneros, sobre todo Darinel; función bien distinta a, por ejemplo, don Rogel, pues en su caso fusiona en sí varios roles, por lo que podrá oscilar entre las identidades producto del disfraz, mientras que los auxiliares, específicamente los pastores, son incorporados con sus características, a la diégesis caballescica, sin que esto origine desestabilizaciones en el mundo ideal que el género representa, aunque sí fino cuestionamiento. Por lo tanto, una de las funciones de la risa es hacer evidente dicho cuestionamiento.

### 3.4.5 Adversario

El adversario es la contracara a los puntos anteriormente expuestos. Primero, porque es el personaje que menos ríe. En segundo lugar, porque sus risas parecen unidas semánticamente al bosque-floresta, espacio que se contrapone a lo conocido por los caballeros. Sin embargo, este segundo punto requiere una rememoración. Los espacios, fruto de varios desplazamientos, son resignificados en la obra de Feliciano de Silva; en consecuencia, los roles que los personajes asumen en estos también. En el caso del adversario la situación es paradójica, pues el autor crea una diégesis que responde a las diversas circunstancias que puedan presentarse. Esta tiene su núcleo en la lógica de la burla. Y esta burla, no se contrapone al mundo caballescico, como podría deducirse, sino que coadyuva a hacer explícitos los efectos de la resignificación de forma paradójica. Lo anterior, porque pone en cuestión los fundamentos mismos de la caballería, tal como lo afirma un párrafo de la Ley XXI<sup>57</sup>, del Título XXI “De los caualleros”, de la *Segunda Partida*:

E tenien aun que deuien seer guardados de fazer ellos por si furto nin enganno nin consentir a otri que lo fiziesse e entre todos los otros furtos sennaladamiente en los caualleros e en las armas de sus companneros quando estodiessen en hueste (Craddock y Rodríguez, 14).

Es decir, los comportamientos de Fraudador y sus auxiliares irían en contra de la ley. Sin embargo, estos son interpretados en el texto, a pesar de sus efectos nocivos, como mero

---

<sup>57</sup> “Que cosas con tenudos de guardar los caualleros”.

entretenimiento, sinónimo de agudeza por parte de su ejecutor, por lo que se incorporan a acciones que propician el fino compartir entre los cortesanos, no importa el lugar o el bando.

En conclusión, junto a esta aparente puesta en cuestión del universo caballeresco, Feliciano de Silva usa el perspectivismo y la oscilación de identidades para enturbiar la relación entre lo conocido y dominado por las formas del deseo humano y lo desconocido que representa el mundo de la villanía. Esto se debe a la yuxtaposición de diégesis que he descrito en esta sección. Y la principal manifestación de estos fenómenos es la risa, a la que se le pueden atribuir todas las funciones que he descrito en este capítulo, las cuales, a su vez, permiten evidenciar los elementos entécnicos de la propuesta de Feliciano de Silva.



## 4. Conclusiones

Una vez analizada la propuesta de Feliciano de Silva, a partir del análisis previo de *Amadís de Gaula*, solo falta hacer un balance general, teniendo en cuenta todos los datos recopilados. Pero para iniciar este proceso es conveniente detenerse un momento en el análisis del método propuesto para tal tarea.

### 4.1 Facetas de método: descriptiva y comparativa.

La enunciación de los motivos utilizando los esquemas gráficos permite sintetizar la vasta información obtenida, en este caso: la risa de los personajes. Pero el esquema, como era de esperarse, requiere de explicación y sustentación. Es decir, requiere que sus partes sean descritas y sus conexiones explicadas, no solo a nivel abstracto, haciendo mención solamente a sí mismo, sino que debe revelar cómo el esquema es producto de la obra, por lo que la explicación del esquema debe ir con la respectiva sustentación de los pasajes de la obra estudiada. En ese sentido, surgen dos posibilidades.

La primera es aquella en la que cada una de las relaciones de dependencia entre cada una de las partes del esquema es sustentada con apartes del texto estudiado, planteando posibles equivalencias o justificaciones entre ellas. A esta la he llamado la *faceta descriptiva* del método, pues a partir de la enunciación del motivo se puede llegar a una descripción minuciosa del objeto estudiado, mostrando todo el tiempo, la fuente de toda la exposición. Aquí la función del lector es dejarse guiar por el expositor, el cual, al tiempo, le está dando todas las herramientas para su posterior verificación.

Por otro lado, una vez que haya dos tipos de esquemas que permitan la comparación, es posible que la sustentación solo se concentre en aquellos pasajes que resalten por su diferencia. De ahí que no sea necesaria la sustentación de todas las partes, sino solo de aque-

llas que a juicio del expositor sean necesarias. La ventaja del método es que, como se parte del esquema que muestra todas las relaciones, el lector tiene la posibilidad de verificar las partes que el expositor ha decidido omitir de sus exámenes, pues estas ya están siendo indicadas en el esquema. De ahí que la función del lector cambie en esta segunda faceta, la que he decidido llamar *comparativa*.

Evidentemente, la primera fue la que apliqué en el segundo capítulo de esta tesis y la segunda en el tercero. Sin embargo, la recopilación de la información para tales análisis permite otro tipo de explicaciones que son las que reservaré para esta parte final.

## 4.2 Análisis de los sustantivos deverbales en la propuesta de Feliciano de Silva

En términos generales, Silva es atécnico con respecto a la importancia del lenguaje, pues 427 de la totalidad de las veces que ríe un personaje, lo hace porque otro haya hablado. En el caso de Rodríguez de Montalvo, hay en total 100 ocasiones en las que los personajes ríen, y de estas, 42 son explícitamente por discursos y otras 17 relacionadas con el lenguaje, entre las cuales 10 son relatos de un personaje.



Nube de Palabras 1: Sustantivos Deverbales en el *Amadís*

En la Nube de Palabras 1<sup>58</sup> se muestra gráficamente el nivel de frecuencia de los sustantivos deverbales en *Amadís de Gaula*, evidentemente eliminando los relacionados con el lenguaje (Discurso, Relato, Respuesta, Súplica, Grito), sin olvidar que equivalen al 59% de las situaciones en las que es el motivo para reír.

Como se ve, después de estas, sigue en importancia la burla y la prueba, estrechamente relacionadas, pues como se vio, algunas risas son producto de burlas por el resultado de pruebas. Por otro lado, las burlas pasan casi exclusivamente en la corte, salvo la burla asociada a la fuga de Arcalaús, por lo que es un acto netamente cortesano. Por otro lado, las pruebas pasan en la Isla, lugar que, como ya lo he dicho muchas veces, no estudio, pero que en *Amadís de Gaula* pasa a ser similar a la corte, por lo que no es desacertado decir, entonces, que también estas risas producto de las pruebas, están asociadas al ambiente cortesano.

En el caso de Feliciano de Silva, el panorama es algo diferente. Como lo dije, es atécnico con respecto al lenguaje: Diálogo (8), Discurso (360), Lectura (1), Poema (1), Pregunta (14), Relato (20) y Respuesta (23). Aunque son solamente dos casos, son entécnicos Lectura y Poema, pues, aunque se incluirían dentro de los comportamientos de la corte, en el paradigma fundacional no eran representados. Las otras son<sup>59</sup>:



Nube de Palabras 2: Sustantivos Deverbales en la obra de Feliciano de Silva

<sup>58</sup> Estas se caracterizan por “su capacidad de reflejar la frecuencia de los términos de un texto de manera visual, a través del tamaño de las palabras: a mayor frecuencia, mayor tamaño y protagonismo en la nube” (Peña Pascual, 251).

<sup>59</sup> Las que solamente aparecen en una ocasión son las siguientes: Combate, Desentendimiento, Deseo, Despedida, Destreza, Encubrimiento, Identificación, Ingenio, Lectura, Mirada, Pensamiento, Plan, Poema, Preocupación, Recibimiento, Recuperación, Saboreo, Sacrificio, Señal y Venganza, casi imperceptibles en la nube por su poca frecuencia con relación a las otras palabras.

Como se ve, la mayoría son Actuación (acción que ocupaba un lugar marginal en el paradigma fundacional), Apariencia (no presente en Rodríguez de Montalvo), Burla, Prueba, Recuerdo y Solicitud. Todas, salvo Prueba y Recuerdo, pasan en cualquier espacio, por lo que no se van a asociar solamente al comportamiento cortesano. Este sí sería el caso de la Prueba, pues pasa en la corte y en los castillos, una vez se ha restablecido el orden. Además, el primer sustantivo deverbal es una muestra de cómo acciones diferentes al lenguaje van tomando importancia en el texto para causar la risa, aunque son acciones que no implican comportamientos concretos, sino múltiples comportamientos seguidos, lo que impide indicarlo con un solo sustantivo deverbal. Por lo tanto, este tipo de acciones, sobre las que hablaré un poco más adelante o el aspecto físico de personajes (Apariencia) son un ejemplo del tratamiento entécnico que Silva hace de la risa. Por otro lado, es importante mencionar el hecho, no visible en la nube por su poca frecuencia, de que hay dos risas que no se originan por acciones. Una la estudié en *Risa de Caballero en Bosque-Floresta*, y la otra se refiere la liberación de Darinel del cautiverio en que se encontraba con Silvia y Leonida. Su estado es completamente lamentable. Es llevado ante la presencia de Silvia para ver si mejora. Allí ven que él está “sin pestañear la mirada e sonreíase como persona fuera de juicio” (FNIII, XXX, 92). Obviamente, la risa en este caso es, junto a la mirada, solamente sintomática de aquel estado. Empero, las que me interesa estudiar en este caso son los sustantivos deverbales que tienen en común, para comprender precisamente en qué consiste la propuesta de Feliciano de Silva.

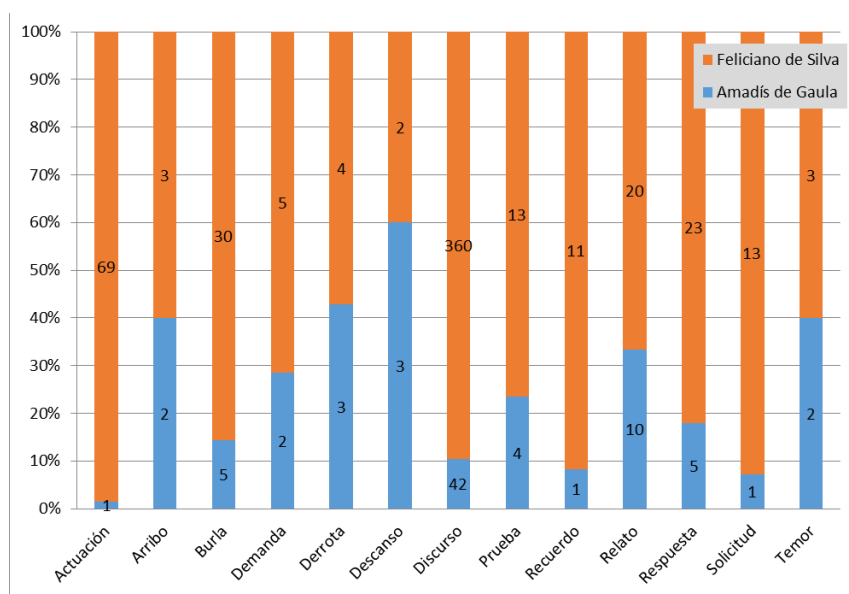


Ilustración 1: Comparativo de Sustantivos Deverbales comunes

De las 13, como se ve en la ilustración anterior, las acciones más cercanas al 50%, lo que implicaría una frecuencia similar, son: Arribo, Derrota, Descanso y Temor. En el caso de los arribos de personajes, por ejemplo, en *Amadís de Gaula* ríen cortesanos en la Ínsula Firme, en el cuarto libro, ya consolidada en este punto como corte, y lo hacen manifestando su alegría por tal arribo. En el caso de Feliciano de Silva esto no es tan sencillo. Dos de estos arribos son a cortes, por lo tanto se encuentran en el esquema de *Risa de Dama en Corte*, a Niquea (FNI, XXXVI, 123, en el esquema  $\Omega, \Delta, H, \alpha$ , “b”) y a Gindaya<sup>60</sup> (FNIII, XIX, 54, en el esquema  $\Omega, \Gamma, H$ , “m”), respectivamente. El otro es el arribo de Lisuarte de Grecia a Constantinopla, cuyo encuentro con una dueña origina la risa de esta (FNIV-II, LXXXV, [1]68r-169r, en el esquema *Risa de Auxiliar en Bosque-Floresta*  $\Omega, \Lambda, H$ , “b”). Es esta última la realmente entécnica, pues se trata de la escena estudiada más arriba sobre la doncella que ríe de dolor al ver un caballero porque cree que podrá ser auxiliada. Por lo tanto, es la antítesis de la función de la risa por Arribo en el paradigma fundacional.

Temor también presenta elementos entécnicos, a pasar de ser usados con parecida frecuencia. Sobre la risa de Gandalín ante los temores de las mujeres del palacio de Miraflores ya hablé en *Risa de Auxiliar en Corte*. Faltaría mencionar la otra, la cual tiene lugar en la Ínsula del Endriago. El Caballero de la Verde Spada y Gandalín van hacia el encuentro con el Endriago y el escudero llora porque da por sentada la muerte de su señor. En respuesta, el caballero ríe y le responde, animándolo, de modo humilde (Rodríguez de Montalvo, III, 73, 1140). En ambos casos, ríen ante temores que discuerdan de la diégesis de los libros, así en el segundo ejemplo el caballero dude relativamente de su victoria. En ambos está implicado Gandalín, aunque en uno este es actante-sujeto y en el otro es actante-objeto. En cambio, Feliciano de Silva utiliza el mismo actante-objeto que teme en las escenas: la infanta Fortuna, además, teme en las dos escenas en islas (FNIII, LXXV, 232 y FNIII, LXXVIII, 245, escena en la que ríen dos personajes diferentes), pero cambia el actante-sujeto. En la primera, varios de los personajes principales del libro arriban a la Ínsula No Hallada y son recibidos por Alquife. Saludando a todos se queda un instante haciendo una profecía a Fortuna, pero la niña al escuchar aquello mira espantada al mago, quien se ríe de

<sup>60</sup> Feliciano de Silva habla de la Ínsula de Gindaya, pero esta no es tratada como aquel espacio, pues, aunque hay un acontecimiento extraño, la Torre de Diana, todos los comportamientos de los personajes corresponderían a que se trata de un espacio interior, ordena por las formas del deseo humano.

esta aprobando su reacción, según se deduce de las palabras: “razón tiene vuestra merced siendo tan niña” (232). Más adelante, esta vez frente al anciano Amadís de Grecia, Fortuna teme cuando la alza y le habla, en la *Ínsula Despoblada*. Al ver esto, como lo hiciera Alquife, Amadís de Grecia ríe, aprobando el comportamiento. Y justo después, al ver la reacción de Fortuna cuando su padre la alza por primera vez, Silves de la Selva ve la situación y “con mucha gana se reía de cómo se espantava de su padre” (245). Ríe en burla, pues el temor de la infanta discuerda de lo que él conoce, aunque esta risa no es agresiva. Lo que en el paradigma fundacional, entonces, tenía la función de desaprobación, en la obra de Feliciano de Silva esta función es subvertida, incluso en el caso de la risa de Silves de la Selva, pues es un contrapunto que confirma la risa inmediatamente anterior. Por otro lado, también se demuestra la particular representación que hace el autor de la infancia, ya comentada un par de veces.

Los otros dos sustantivos deverbales (*Derrota*, *Descanso*) se mantienen dentro de las funciones establecidas por Rodríguez de Montalvo, por lo que su tratamiento es atécnico.

Por otro lado, se hace evidente un aumento enorme de la risa en reacción a *Actuación*, *Burla*, *Demanda*, *Discurso*, *Prueba*, *Recuerdo*, *Relato*, *Respuesta* y *Solicitud*. La primera, no solo por la cantidad de veces que se repite, sino por lo que implica para comprender la propuesta de Feliciano de Silva, según las pocas escenas analizadas<sup>61</sup>, puesto que implican uno de los elementos más entécnico del autor, el perspectivismo de identidades. También me interesa señalar un asunto importante que no hice explícito cuando analicé las escenas correspondientes. Me refiero al hecho que con *Actuación* se condensan aquí múltiples acciones que el narrador desarrolla una tras otra, como si se tratara de una puesta en escena cuya razonable conclusión es la risa. Y esta puesta en escena pasa en todos los espacios, salvo el mar, y causa la risa en todos los tipos de personajes y tiene por objeto también a todos. No es algo que esté anclado a un espacio o a un tipo de personaje. Lo anterior, no solo se refiere a las actuaciones, sino que explica el aumento de las burlas y las pruebas, puestas en escena ellas mismas, además de los relatos, cuyo cambio de focalización implica que, a través de la voz, se ponen en escena acontecimientos no vistos. Adicionalmente,

---

<sup>61</sup> La risa de Alastraxerea ante el beso de Oriana y la risa de varios personajes ante la actuación de Darinel en camino hacia las bodas de Diana, por ejemplo.

el aumento de risas producto de un recuerdo, refuerza esta hipótesis, pues ese un mecanismo para sintetizar o reforzar una puesta en escena previa. Por esto, parte fundamental de la propuesta de Feliciano de Silva es poner en cuestión el universo descrito, este, a su vez, fundamentado en la lógica de lo conocido contra lo desconocido, lo interior contra lo exterior.

### 4.3 Consideraciones finales sobre el método

Para finalizar, voy a hacer unas reflexiones referentes al proceso mismo de elaboración de esta tesis. Hubo dos preguntas fundamentales que intenté responder en ella. ¿Cómo escribir sobre la risa en los libros de caballerías sin recurrir a categorías que no respondieran fielmente a tal objeto? ¿Cómo sintetizar la descomunal masa de información que estos contienen sobre el particular?

Para responderlas, lo primero a considerar era la “penetrante cualidad de la repetición textual”<sup>62</sup>, según las palabras de Andrew Piper (X). Había que definir elementos concretos y estables para poder evaluar las similitudes y diferencias entre los pasajes. Pero la evaluación de semejante cantidad de datos debía implicar también procedimientos que permitieran la modelación de la información sin que ella dependiera exclusivamente de la arbitrariedad del evaluador. Por lo anterior, era imposible que yo emprendiera un estudio teórico o histórico sobre las teorías de la risa en los libros de caballerías sin previamente comprender y establecer cómo estas eran puestas en escena en los libros y las funciones que cumplían dentro de la diégesis. En otras palabras, era imposible que yo partiera de uno o varios conceptos sobre la risa u otros afines, de una teoría literaria sobre la risa, para mediar entre estos y los libros de caballerías. Sino que debía primero encontrar estrategias de cuantificación de los datos para, luego sí, iniciar ese proceso de mediación<sup>63</sup>.

Esto fue lo que me llevó a determinar los instrumentos que presento en el primer capítulo de la tesis, los cuales parten, evidentemente, de la idea de organizar lo más coherentemente

---

<sup>62</sup> “the pervasive quality of textual repetition. The vast bulk of any single text consists of elements that repeat themselves with great frequency. These repetitions in turn multiply out in the world, giving coherence to entire domains of writing, such as genres, periods, modes, topoi, and careers”.

<sup>63</sup> Tengo en cuenta aquí varias de las indicaciones que Franco Moretti sintetiza en el concepto *Operacionalizar*: “Operationalizing means building a bridge from concepts to measurement, and then to the world. In our case: from the concepts of literary theory, through some form of quantification, to literary texts” (Moretti, 1).

posible los elementos que se repetían en cada una de las escenas que debía estudiar. Por lo mismo, trataba de contestar la segunda pregunta de mi interés. Y tal organización tenía el propósito de construir unas generalizaciones sobre la risa en los libros de caballerías estudiados a partir de sus partes, es decir, las escenas en las que algún personaje ríe. Tal es mi intención en los capítulos dos y tres, aunque cada uno responde a fines diferentes.

En el segundo capítulo, por ende, como ya lo dije, mi principal preocupación fue cómo sustentar los esquemas modelados, puesto que no bastaba solamente con las generalizaciones que yo construyera sobre la risa en *Amadís de Gaula*, sino que debía hacer explícita la relación entre las partes y tales generalizaciones. Además, otro asunto que me importaba era la utilización del esquema en el proceso de sustentación, a pesar de que, según Andrew Piper, “en el acto de modelar, [...] damos cuenta más explícitamente de las mediaciones que rigen nuestras percepciones”<sup>64</sup> (179). Dicho de otra manera, aunque los esquemas fueran suficientemente explícitos sobre las risas de los personajes en cada uno de los espacios, me interesaba enfatizar en ciertos aspectos para preparar la exposición del tercer capítulo, a saber: las relaciones de dependencia y la cantidad en cada una de sus partes (actantes-sujeto y objeto, sustantivos deverbales y sub-hiperónimos).

Como en el segundo capítulo me concentré en la sustentación de los esquemas modelados, en el tercero, a partir de la distinción entre atécnico y entécnico (distinción que pretendía facilitar la comparación), pude concentrarme en un segundo nivel de abstracción dejado de lado en el capítulo que le precedía, pero que se infería precisamente de las relaciones de dependencia y la cantidad de miembros en cada una de las partes del esquema. Esto es, pude plantear *las causas* de las funciones de la risa en los pasajes estudiados, producto de los procedimientos entécnicos de Feliciano de Silva, por lo mismo, plantear en términos precisos en qué consiste la propuesta del autor: la yuxtaposición de diégesis implica una aparente puesta en cuestión del universo caballeresco, profundizada por procedimientos como el perspectivismo y la oscilación de identidades, producto de lo cual se enturbia la relación entre lo interior y lo exterior, según lo he expuesto antes. De ahí que, aumenten las risas en los últimos libros de la producción del autor, en los cuales se hace más evidente la yuxtaposición.

---

<sup>64</sup> “In the act of modeling, we [...] account more explicitly for the mediations that govern our insights”.



Finalmente, en este cuarto capítulo, me permití explorar brevemente las “dimensiones cuantitativas dentro de los textos, los caminos en que las repeticiones del lenguaje le dan sentido a nuestra experiencia como lectores”<sup>65</sup> (2). Pero no me enfoqué en las muestras textuales, sino en las repeticiones producto de las abstracciones que hice para modelar los esquemas. Principalmente, de una de las partes de estos que había dejado en segundo lugar en los capítulos dos y tres: los sustantivos deverbales. Esto demostró cómo la puesta en cuestión del código caballeresco también implica que, como tal código se presenta inestable, las aventuras progresivamente se conviertan en puestas en escenas donde, necesariamente, otro código justifica los roles, lo que implica un nuevo concepto o teoría sobre la risa.

Entonces, como lo he venido desarrollando, el objetivo de este trabajo fue encontrar un mecanismo para exponer las prácticas de la risa en los libros de caballerías, particularmente de *Amadís de Gaula* y la obra caballeresca de Feliciano de Silva, para lo cual recurrí a la cuantificación de las repeticiones y a la modelación de los datos en diferentes formas de presentación. Esto me parece pertinente, puesto que la correcta aprehensión de las prácticas de la risa en los libros de caballerías, a partir de instrumentos que respondan fielmente al objeto estudiado, permitirá la construcción de puentes más sólidos entre las teorías de la risa y los textos estudiados, así como seguir gráficamente las evoluciones del género. Evoluciones que, dicho sea de paso, habría que investigar si implican evoluciones en las teorías sobre la risa. Pero esto ya se escapa de los límites que me impuse para este trabajo.

---

<sup>65</sup> “the quantitative dimensions within texts, the ways in which the repetitions of language lend meaning to our experience as readers”.



## Bibliografía

Aguilar Perdomo, María del Rosario. 2004. “De algunas ordalías amorosas en los libros de caballerías: la aventura de Las Tres Coronas en el *Florambel de Lucea*”. *Revista Letras* 50-51 (Número extraordinario: Libros de caballerías. El Quijote. Investigaciones y Relaciones): 9–23.

\_\_\_\_\_. 2005. “Geografía real y geografía imaginaria en el *Felixmarte de Hircania* (1556) de Melchor de Ortega”. En *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001), Volumen 1*, editado por Mercedes Pampín Barral y Carmen Parrilla García, 235-250. La Coruña: Universidade da Coruña.

\_\_\_\_\_. 2013. “La dualidad de la huerta en el *Primaleón*: del hortus deliciarium al jardín de los suplicios”. En *Palmerín y Sus Libros: 500 Años*, editado por Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho, 180–81. México D.F.: El Colegio de México.

Álvar, Carlos. 2007. “Libros de caballerías. Estado de la cuestión (2000-2004 ca.). En *De la literatura caballescica al «Quijote»*, coordinado por Juan Manuel Cacho Blecua, 13-58. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Aristóteles. 2004. *Retorica e Poetica*, editado por Marcello Zanatta. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.

Bajtín, Mijail. 1994. *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, traducido por Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial.

Bal, Mieke. 2017. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Fourth edition. Toronto: University of Toronto Press.

Beristáin, Helena. 1995. “Motivo”. En *Diccionario de Retórica y Poética*, 352-4. México: Editorial Porrúa, S. A.

Bognolo, Ana. 1995. “La entrada de la realidad y la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepolemo, Caballero de la cruz* (Valencia 1521)”. En *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, editado por Juan Paredes, 371-378. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

\_\_\_\_\_. 1996. “La desmitificación del espacio en el «Amadís de Gaula»: los «castillos de la mala costumbre»”. En *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Vol. 3: *Prosa*, coordinado por Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, Frédéric Serralta, 67-72. Navarra: GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra).

Brauw, Michael de. 2007. “The Parts of the Speech”. En *A Companion to Greek Rhetoric*, editado por Ian Worthington, 187–202. Malden: Blackwell Publishing.

Bueno Serrano, Ana Carmen. 2012. “Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos”. *Revista de poética medieval* 26, 83-108.

Burke, Kenneth. 1969. *A Grammar of Motives*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Cátedra, Pedro. 2007. *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*. Madrid: Abada Editores.

Childs, Peter y Roger Fowler (Eds.). 2006. *The Routledge dictionary of literary terms*. Nueva York: Taylor & Francis Group.

Craddock, Jerry R. y Jesús Rodríguez Velasco (Ed.). 2008. *Alfonso X, Siete Partidas 2.21 De los caballeros*. Recuperado de <http://escholarship.org/uc/item/1cg57404>

Cravens, Sydney P. 1976. *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*. Valencia: Chapel Hill, Estudios de Hispanófila.

Curtius, Ernst Robert. 1995. *Literatura Europea Y Edad Media Latina, 2 volúmenes*, traducido por Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

de Lama de la Cruz, Víctor. 2011. “‘Engañar con la verdad’, *Arte nuevo*, v. 319”. *Revista de filología española* (91), 1, 113-128.

*Diccionario de Nombres del Ciclo Amadisiano* [DINAM]. Responsable: María Coduras Bruna [versión en línea]. <<http://dinam.unizar.es/>>

Duce García, Jesús. 2005. “Fantasías caballerescas: aproximación al motivo de los castillos encantados”. En *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001), Volumen 2*, editado por Mercedes Pampín Barral y Carmen Parrilla García, 213-232. La Coruña: Universidade da Coruña.

Eisenberg, Daniel. 2010. “Estado actual del estudio de los libros de caballerías castellanos”. En *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000*, 531-536. Palma: Universitat de les Illes Balears. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn6q0>

Escobar, Ángel. 2000. “Hacia una definición lingüística del tópico literario”. *Myrtia: Revista de Filología Clásica* 15: 123-60.

Frye, Northrop. 1990. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.

Herrán Alonso, Emma. 2003. “Humor y Libros de caballerías o el caso de tres burladores sin piedad: El Caballero Encubierto, El Fraudador de los Ardides y El Caballero Metabólico”. En *El Humor en todas las épocas y culturas. Laboratorio de Humanidades*, editado por José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo, Daniel García y Natalia Menéndez, 1-15. Oviedo: Servicio de Audiovisuales de la Universidad de Oviedo.

Kayser, Wolfgang. 1970. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, traducido por María D. Moutón y V. García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.

Le Goff, Jacques. 1999. “La risa en la Edad Media”. En *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*, coordinado por Jan Bremmer y Herman Roodenburg, 41-54. Madrid: Sequitur.

Lucía Megías, José Manuel y Emilio José Sales Dasí. 2008. *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Ediciones del laberinto, L. S.

Luna Mariscal, Karla Xiomara. 2010. “De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves”. *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 16: Ejemplar dedicado a: El dominio del caballero: nuevas lecturas del género caballeresco áureo (Homenaje a Francisco López Estrada), 127-135.

\_\_\_\_\_. 2018. “El motivo y los libros de caballerías”. *Lingüística y Literatura* 74, 78-90.

Marín Pina, María Carmen. 2011. “Amazonas y doncellas guerreras, *virgines bellatrices*”. En *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, 239-263. Zaragoza: Institución ‘Fernando el Católico’.

Martín Morán, José Manuel. 1991. “Tópicos espaciales en los libros de caballerías”. *Revista de filología románica* 8, 279-292.

Moretti, Franco. 2013. “Operationalizing: Or, the Function of Measurement in Literary Theory”. *Pamphlets of the Stanford Literary Lab*. Tomado de <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet6.pdf>.

Peña Pascual, Iranzu. 2012. “Posibilidades de las ‘nubes de palabras’ (word clouds) para la elaboración de actividades de contenido cultural en el aula de AICLE”. En *Teaching approaches to CLIL / Propuestas docentes en AICLE*, editado por Ruth Breeze, Felipe Jiménez Berrio, Carmen Llamas Saiz, Concepción Martínez Pasamar, Cristina Taberero Sala. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Piper, Andrew. 2018. *Enumerations: Data and Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [RAE]. *Diccionario de la lengua española* [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

Riley, Edward Calverley. 2000. "Romance". En *Introducción al «Quijote»*, traducido por Enrique Torner Montoya, 17-29. Barcelona: Crítica.

Rodríguez de Montalvo, Garcí. 2001. *Amadís de Gaula*, editado por Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Ediciones Cátedra.

Sabor de Cortazar, Celina. 1987. *Para una relectura de los clásicos españoles*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Sales Dasí, Emilio J. 2005. "El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes". *Literatura: Teoría, Historia y Crítica* 7: 115–57.

Silva, Feliciano de. 1551. *La primera parte de la quarta de la Choronica de el excellentissimo principe don Florisel de Niquea*. Salamanca: Andrea de Portonaris

\_\_\_\_\_. 1551. *Segvndo libro de la quarta parte de la Choronica del excelentissimo príncipe don Florisel de Niquea*. Salamanca: Andrea de Portonaris

\_\_\_\_\_. 1568. *Cuarta parte del Florisel de Niquea (Amadís XII)*. Zaragoza: Pierrez de la Floresta.

\_\_\_\_\_. 1999. *Tercera parte del Florisel de Niquea (Amadís XI)*, editado por Javier Martín Lalanda. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

\_\_\_\_\_. 2002. *Lisuarte de Grecia (Amadís VII)*, editado por Emilio José Sales Dasí. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

\_\_\_\_\_. 2004. *Amadís de Grecia (Amadís IX)*, editado por Ana Carmen Bueno y Carmen Laspuertas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

\_\_\_\_\_. 2015. *Florisel de Niquea (Partes I-II)* (Amadís X), editado por Lida Pellegrino. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.