

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (C400. <i>Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía ..	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

NARRATIVIDAD TEATRAL EN FELICIANO DE SILVA*

JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ
El Colegio de México

Resumen: Las novelas de caballerías escritas por Feliciano de Silva presentan una novedosa composición narrativa, que posteriormente se vio reflejada en el desarrollo del género al hacer patente, por ejemplo, el entretenimiento y la espectacularidad como uno de los ejes estructuradores del relato. Si bien, en *Amadís de Grecia* y *Florisel de Niquea* se muestra una refuncionalización de motivos, tópicos o de situaciones recurrentes de la narrativa caballescica será con el soporte de algunos elementos de teatralidad espectacular donde cobra mayor relevancia la experimentación de su prosa por los alcances que éstos ofrecen dentro del texto y la recepción que hace de éste el público.

Palabras clave: teatralización, espacio escénico, lectura en voz alta, representación.

Abstract: The romances written by Feliciano de Silva presented a new consciousness in narrative composition, which was subsequently reflected in the development of the genre to make clear, for example, entertainment and spectacle as one of the structuring principles of storytelling. While in *Amadis of Greece* and one refuncionalización *Niquea Florisel of Reason*, topics or recurring situations of chivalric narrative is supported by some elements of dramatic theatricality becomes more important where the experimentation of his prose by the scope shows that these provide both inside and outside of the text.

Keywords: theatricality, dramatic space, reading aloud, representation.

* Agradezco para la realización de este trabajo al Proyecto PAPIIT «Estudios sobre Narrativa Caballescica» (núm. IN403411), registrado y financiado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM y al grupo de investigación Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballescica (PIFFyL2006-017) de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional Autónoma de México), ambos dirigidos por el Dr. Axayácatl Campos García Rojas.

INTRODUCCIÓN

Uno de los rasgos característicos de las novelas de caballerías es la apertura genérica que presentan en su composición. Esta característica permitió adscribir a la narración principal otro tipo de formas literarias cuya intención consistía en procurar un entretenimiento plural de quienes leían y escuchaban estas obras, sin dejar de lado el aspecto didáctico que éstas ficciones también contenían. La poesía de tipo cancioneril, episodios didácticos a la manera de espejo de príncipes, algunos elementos textuales propios del discurso historiográfico, fragmentos narrativos con un tono dramático apoyados en lo teatral, por mencionar algunos, ayudaron a la configuración de un género totalizador. Este hecho dio inicio, a mi parecer, al proceso de modernización de la novela, aspecto que contradice a la crítica que ha visto en estas historias modelos repetitivos y monótonos, contrariamente a lo percibido por Cervantes quien se vio favorecido de esta materia literaria y de los alcances estilísticos que esta prosa ofrecía para crear una nueva forma de narrar.

Feliciano de Silva, continuador del *ciclo amadisiano* y de *La Celestina*, fue uno de los autores más populares de las novelas de caballerías del siglo XVI. Este escritor mediante su prosa experimentadora refuncionalizó motivos, tópicos, diversas situaciones recurrentes en este tipo de obras, sobre todo en cuanto a los aspectos bélicos y a los amorosos, e incorporó otros elementos propios de distintos géneros literarios que sirvieron para incrementar los cauces novelescos del modelo que se venía desarrollando hasta ese momento. La adhesión de la materia pastoril, el protagonismo de personajes secundarios, el uso del disfraz, el juego del equívoco, la importancia de las situaciones humorísticas y cómicas, por mencionar algunos, dieron pie a que el entretenimiento se convirtiera en uno de los ejes estructuradores de la narración, lo cual nos avisa sobre la nueva recepción que comenzaba a formarse en torno a la producción de las novelas de caballerías en donde se privilegiaba al componente lúdico y al espectáculo cortesano-festivo.

Ante lo anterior, y al tomar en cuenta cada una de las incorporaciones arriba enumeradas que Feliciano de Silva hizo en sus narraciones, se puede establecer una relación entre el teatro y la prosa novelística de éste. La utilización de elementos teatrales para la composición de las novelas de caballerías ha sido advertida por algunos críticos, sobre todo en cuanto al uso del disfraz y las consecuencias que, en algunos casos, la falsa identidad puede acarrear en el plano humorístico del texto, ya que al hacer reír a los personajes mediante este artificio se producía una acción similar en el público que escuchaba y leía

atentamente la historia¹. También se ha hecho hincapié en la dimensión espectacular de algunos episodios de las novelas de Feliciano de Silva en los que se destaca la agudeza verbal de los personajes y el espacio que irá adquiriendo un valor escénico: jardines, salas de palacios, la floresta, entre otros, en ocasiones acompañados por música, por lo que se puede hablar de un espectáculo total². De esta manera, las técnicas narrativas de este autor se vieron reforzadas por medio de recursos dramáticos, haciendo de éstos un procedimiento estructurante en sus narraciones; este mecanismo que procura una suerte de escenificación permite hablar de la incorporación de un género literario en otro, de una doble naturaleza del discurso que ayuda al devenir de la ficción en distintas situaciones narrativas.

Pero un aspecto que aún no ha sido atendido es la teatralización espectacular que se halla en la prosa novelística de Feliciano de Silva. Con este término me refiero al uso de los conceptos escénicos que permiten realizar una puesta en escena mediante una serie de mecanismos narrativos, tal como ha sido señalado por Aurelio González al analizar la presencia de esta técnica en el *Quijote*, la cual consiste en «un modo de representación que revive, con las técnicas del teatro, la ilusión del escenario, y dinamiza la acción a partir de una presencia en un espacio

1. Véase para algunos procedimientos humorísticos en la obra de Feliciano de Silva a Emilio José Sales Dasí, «El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: el camino hacia Cervantes», en *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 7 (2005), pp. 115-157 y para la utilización y los alcances que puede ofrecer el uso del disfraz como artificio literario, del mismo autor, «Princesas desterradas y caballeros disfrazados. Un acercamiento a la estética literaria de Feliciano de Silva», en *Revista de Literatura Medieval*, XV, 2 (2003), pp. 85-106.
2. Para estos temas véase los imprescindibles trabajos dedicados a las novelas de Feliciano de Silva y a otros títulos del género realizados por Alberto del Río, «Las Bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías», en Begoña López Bueno (ed.), *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 91-119. «El harpa y la churumbela: Notas sobre el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 1087-1097, «Libros de caballerías y burlas cortesanas. Sobre algunos episodios del Cirongilio de Tracia y del Clarián de Landanís», en Javier Gómez-Montero, Bernhard König, Folke Gernert (eds.), *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»). Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, Salamanca, Kiel, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, CERES de la Universidad de Kiel, 2004, pp. 53-65, «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. 4, pp. 137-149.

de y de unos personajes que actúan, así la acción se percibe directamente»³. La adaptación de recursos y técnicas teatrales en la prosa novelística permiten producir una especie de escenificación que agilizará la acción mediante la creación de un espacio escénico, en donde uno o varios personajes 'actúan' sin la necesaria intervención de un narrador. La intención, de esta manera, de Feliciano de Silva consiste en involucrar la teatralización espectacular como apoyo del discurso, ya que para este autor es realmente importante cómo las repercusiones visuales de lo acontecido permiten ofrecer una narrativa más asequible al público tal como si la escena narrada se presentara frente a ellos, una suerte de teatralización que se escucha y se observa.

MECANISMOS NARRATIVOS PARA LA CONFORMACIÓN DE UN ESPACIO ESCÉNICO

Como bien se sabe un discurso teatral está integrado por una doble textualidad constituida por la relación dialéctica entre un texto dramático y un texto espectacular, una interacción que permite la conexión y la correspondencia de elementos que funcionan en dos discursos, pero en una sola representación. El hecho teatral, entonces, se deriva de una serie de indicaciones que el autor establece en el texto y que se concretan en la puesta en escena. Por tanto, la acción que ocurre en el espacio escénico (tablado) se desarrolla gracias a tres elementos de la representación: el diálogo, un espacio escénico necesario para la acción y el devenir temporal de ésta.

Pero, ¿qué pasa con la integración de estos componentes del teatro en la narrativa?, ¿cómo van sucediendo en la narración, lo cual permite hablar de una naturaleza teatral de la prosa novelística? Uno de los principales factores que hacen distinta la novela del teatro es la presencia del narrador. En esta figura recae la función de presentar e ir contando cada una de las acciones que los personajes realizaron, además de manejar las distintas perspectivas de uno o varios sucesos ya acontecidos, ya sea desde la mirada de los personajes o solamente se limita a su visión de las cosas. Si bien en el teatro la narración también aparece, ésta se da de manera distinta al formar parte del diálogo de cualquiera de los personajes cuando éstos se refieren a una acción pasada, ya que el teatro es presente y sucede

3. «Confluencias narrativo teatrales en Cervantes», en Juan Octavio Torija (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, Centro de Estudios Cervantinos, Fundación Cervantina de México, Museo Iconográfico del Quijote, 2013, pp. 185.

frente a los ojos de los espectadores de manera inmediata por lo que la recapitulación corre a cargo de los propios personajes en escena. Por tanto, cuando ocurre la teatralización de un episodio en la novela el narrador tiende a desaparecer, para dejar que los personajes ‘actúen’; la nueva función que desarrollará será la de señalar, entre otras cosas, la vestimenta de los personajes, el modo en que entran a escena (movimientos corporales, particularidades kinésicas) e, incluso, llegará a ambientar el espacio en que los personajes van a interactuar.

Esto provocará que el lector y el oyente se conviertan en una suerte de espectadores de lo que sucede en el relato, como si lo ocurrido se les presentara frente a sus ojos, convirtiéndose de esta manera la narración en un remedo de una escena teatral, con lo cual se puede hablar de una tensión dramática que ocurre por la ruptura del espacio, en este caso propio de la novela, para dar paso a otro con valores dramáticos. Este nuevo espacio mostrará una realidad narrativa particular, es decir, los personajes se moverán representando un papel que está condicionado por la transformación de la acción del relato y de la unidad espacio-tiempo. Ante esto, Michel Corvin resalta el valor significativo del espacio al mencionar que «real o virtual, el espacio puede ser calificado de funcional si actúa como instrumento de comprensión de la acción escénica, o como uno de los soportes de la representación (o de los personajes)»⁴. De ahí que el espacio tenga la capacidad por modificar la conducta ficticia de los personajes e incida en la acción que estos realizan, además de los alcances que estos ocasionan en el receptor al sentirse más cercanos ante lo sucedido en la historia que se narra.

Por ejemplo, en espacios cerrados, como la corte, que aparecen en el *Lisuarte de Grecia* el nuevo papel que el narrador desempeña desde la propuesta aquí descrita ayudará a la visualización de cada uno de los pormenores que ocurren antes de que los personajes asuman el control total de la acción gracias a su diálogo y a sus desplazamientos corporales. En el capítulo setenta y nueve cuyo epígrafe se intitula «De cómo un día de Sant Juan, estando el rey Amadís sobre mesa en mucho plazer con los grandes señores, entró por la sala un gobernador de Cecilia que traía un rey e una reina encantados, y de lo que allí acaesció»⁵ lo narrado

4. «Contribución al análisis del espacio en el teatro contemporáneo», en María del Carmen Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, p. 204.
5. En lo sucesivo, tras la cita correspondiente se indicará entre paréntesis en el siguiente orden: parte o libro, capítulo y página. Las ediciones utilizadas son *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro

antes de la entrada del gobernador parece más bien una acotación teatral que prepara al lector y al oyente para que visualicen de forma adecuada todo el pasaje:

En este tiempo vino el día de Sant Juan. Acabando los reyes y reinas de comer, alçadas las tablas, todos los más cavalleros de la villa sienten en la sala juntos, entró por la puerta de la sala un cavallero vestido de paños de duelo, la barva y cabellos le llegavan a la cinta. En una mano traía un rétulo de pargamino grande escrito con letras de oro; luego, tras él venía un cavallero armado de muy ricas armas. En su cabeça traía un yelmo, el más estraño y rico que jamás se vio, porque era todo de un diamante tan claro que todos los de la sala claramente en él se veían. Cabe el cavallero venía una donzella muy fermosa, vestida de ricos paños con muchas piedras y perlas por ellos. En su cabeça traía sobre sus cabellos hermosos sueltos una corona que toda era hecha de rubíes y esmeraldas con muchos diamantes y otras piedras de gran valor. La corona era tan fermosa y rica que todos cuantos aí eran nunca jamás otra tal vieran, ni con gran parte la igualasse. Luego venían veinte cavalleros todos armados de armas nergras. Desta forma entraron en la sala, todos muy espantados en ver cosa tan estraña. El cavallero que delante venía, fincando los inojos ante el rey Amadís, le besó las manos, dexando en medio de la sala el cavallero y la donzella que oído avéis. Como ovo besado las manos al rey, dixo que mandasse callar a todos y le oyesse lo que quería dezir. El rey mandó que todos estuviessen callados. El cavallero, alto que todos lo oyessen dixo (cap. lxxix, 182).

En esta larga cita se puede leer la función que desarrolla el narrador. En primer lugar, como si fuera una acotación teatral se caracteriza a los primeros personajes que aparecen en escena. Al decirnos sobre el día en que se está llevando a cabo la comida, «el día de Sant Juan», el lector y el oyente de aquella época podía visualizar, referente que a nosotros nos queda lejano, el modo en que vestían las personajes ese día de fiesta, sobre todo de los estamentos altos, lo cual caracterizaría a Amadís y a cada uno de los personajes que lo acompañan en la mesa durante la comida; esto adquiere relevancia pues en el teatro, arriba del escenario, los actores aparecen caracterizados con una vestimenta particular sin la necesidad de que una voz cualquiera anuncie por qué visten de esa manera. Por tanto, el rasgo espectacular que cobra la vestimenta en la narración desde una perspectiva teatral es equivalente a lo sucedido en una puesta en escena real. Otro rasgo a destacar en este primer momento es la función que tendrán como espectadores de lo que sigue, es decir, los reyes y las reinas junto a los principales

caballeros de la villa se convertirán en espectadores, por lo cual resulta esencial señalar que se encuentran en un lugar cerrado (la sala), lugar que irá adquiriendo un valor de escenario. El juego aquí de perspectivas entre mirados y mirantes es apenas esbozado, pero que en las novelas posteriores será uno de los preferidos por Feliciano de Silva, lo que constituye uno de los elementos esenciales para la conformación de la narrativa de este autor: el juego de la ficción y la realidad, del engaño y la verdad. Así, los personajes que en un primer momento son vistos por los lectores y los oyentes pasarán de mirados a mirantes, pues ellos presenciarán como meros espectadores representaciones maravillosas u otros acontecimientos cuyo valor novelístico intenta poner de relieve la intriga de las historias.

En un segundo momento, se nos muestra la manera en que entra la comitiva del gobernador de Cecilia, del primer caballero se nos dice: «entró por la puerta de la sala un cavallero vestido de paños de duelo, la barva y cabellos le llegavan a la cinta»; de nuevo se caracteriza al personaje por medio de su vestimenta y de su fisonomía, aspecto que muestra el valor moral que quiere representar en ese momento el personajes por el color de sus prendas, asimismo se resaltan sus rasgos físicos con la intención de provocar sorpresa con la entrada de un hombre tan particular a la corte. En seguida se describe lo que porta en la mano y al objeto, así como el orden de aparición, las prendas más sobresalientes que portan los demás personajes. Lo importante de este segundo momento de la narración, o en este caso una acotación, es el efecto que causan en los espectadores que ven la entrada: «D'esta forma entraron en la sala, todos muy espantados en ver cosa tan estraña», lo cual sugiere una reacción del movimiento corporal, en la gestualidad que se explicitaría mediante un sonido de la voz. Esto último resalta la importancia que da Feliciano de Silva a los personajes que observan, así los mirados al inicio del episodio se convierten en mirantes, pero será en la imaginación y en la visualización que se cree en los lectores y los oyentes a partir de esta simultaneidad de juegos escénicos que adquiere relevancia el espacio escénico.

Por un lado, se tiene a los reyes y a las reinas que acompañados por varios de los principales caballeros de la villa departían una comida juntos, al terminar ésta deciden permanecer en la sala (personajes mirados) cuando de pronto entra un caballero vestido con prendas de duelo y que su apariencia vuelve más extraordinaria su aparición dentro de la corte (personaje mirado por los anteriores, que ha pasado de mirados a mirantes) y empieza la entrada de toda la comitiva que acompaña al gobernador de Cecilia; mientras que por otro lado, la escena se desarrolla en una temporalidad inmediata con la introducción de cada uno de los personajes, ya que como se nos indica la reacción de los ahí presentes (personajes

mirantes) muestra que nunca han salido de escena. Así, el espacio escénico creado por el narrador (acotaciones) permiten que convivan dos planos, uno que se ve quebrantado por la aparición de nuevos personajes y otro que se mantiene, pero que se ha visto transformado como efecto de la acción de los primeros.

Al final de esta escena introductoria del capítulo, antes de que se revele la razón de la presencia de la comitiva ante el rey Amadís, se describe los últimos movimientos corporales y gestos cortesés que realiza el primer caballero que entró a la sala, con lo cual se prepara la escena tanto para revelar la razón de su presencia en esa corte cuanto para la lectura del pergamino que traía consigo, otro segmento que no deja de contener elementos de teatralización espectacular. Todo este entramado textual aparece como preámbulo al discurso directo del caballero, en el cual se explicará la forma en que están encantados el caballero y la dama, así como la manera en que puede ser roto el encantamiento.

Existen, según Aurelio González, seis tipos de mecanismos para la creación del espacio como elemento dramático dentro del teatro áureo⁶: mediante la ubicación geográfica puesta en boca de un personaje, el uso del espacio escénico por medio de la creación del espacio diegético y el espacio mimético, por la división del espacio escénico en donde se ponen en juego o en contacto distintos planos de acción, a través del vestuario como rasgo caracterizador de uno o varios personajes, por el apoyo sonoro, ya sea mediante música o algún ruido y, por último, el espacio físico en donde se desarrolla una acción.

Por tanto, y tomando en cuenta esta tipología, en el ejemplo anterior se pueden resaltar dos de estos tipos para la construcción de la escena. El primero de ellos sería el uso del espacio físico: la sala de la corte, en donde se desarrolla toda la acción, en segundo lugar, el rasgo caracterizador de la vestimenta del caballero anciano y su aspecto físico, además de cada uno de los objetos que portan tanto el caballero como la dama que vienen detrás del primer personaje que aparece en la sala, por último, la división del espacio escénico en donde se pone en juego a los personajes mirados (los reyes y las reinas y los principales caballeros) con los mirantes (los lectores y los oyentes) y el cambio de éstos, los mirados por mirantes, siempre como apoyo a la narración para despertar el interés, pero sobre todo dotar la imaginación adecuada a los lectores y los oyentes para que puedan

6. «La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro», en Anthony Close (ed.), *Edad de Oro Cantibriguense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Madrid, Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, pp. 61-75.

visualizar cada uno de los movimientos de los personajes y su interrelación durante el episodio.

En el capítulo doce del mismo *Lisuarte de Grecia* se pueden rastrear algunos elementos de teatralización espectacular, pero ahora a manera de la lectura de una carta en voz alta. Esta misiva se lee en la corte del Emperador de Constantinopla, pero antes de ella se nos describe el ambiente, lo cual ayudará a la creación de una acción y de un espacio distinto al cual se venía relatando en la novela:

Ellos hablando en esto y en otras cosas, entró un relámpago por la sala con tanto hedor y fuego que todos cuidaron que eran muertos. Quedó tanto fumo en la sala que por gran pieza no podían ver cosa alguna. Quitado el fumo, ellos, que muy espantados estaban, vieron en el suelo de la sala una espada desnuda muy sangrienta, y d'ella salían muchas llamas de fuego. Y cabe ella estava una carta de pergamino con unas letras griegas. Tomada por los que en la sala estavan fue leída (cap. xii, 43).

Estos efectos maravillosos con los cuales la carta aparece en medio de la sala dan preámbulo para que la lectura de ésta adquiera una carga teatral. Para esto hay que señalar que la creación de un espacio escénico tiene sentido si influye para el desarrollo de una acción, en este caso la lectura en voz alta. El ruido creado por el relámpago y los efectos visuales que produce comenzarán a crear una atmósfera idónea para la intriga de este capítulo, pero será al final de la escena que el apoyo del discurso novelístico con la teatralización espectacular realmente adquiera una carga significativa. Después de leída la carta se describe lo siguiente:

Acabada de leer la carta, la espada se levantó en el aire y se subió tan alta a vista de todos los de la ciudad que pareció llegar al cielo. Y como tan alta fue, estuvo segura y fixa como un cometa, que muy claramente de todos era vista. El emperador y todos los de la sala estavan espantados que no sabían que dezir. Pero muy tristes fuero de aquellas nuevas. A esta sazón se hizo gran bullicio en la ciudad e mucho ruido de bozes, de que el emperador e los de la sala recibieron gran alteración, pero estuvieron quedos pensando que la aventura de la espada lo avía causado (cap. xii, 43).

De nuevo aparecen sucesos maravillosos como el vuelo de la espada y la brillantez de ésta mientras atraviesa el cielo. El apoyo sonoro del trueno que en un principio había ayudado para la creación de este tipo de espacio y que sirvió para dar a la lectura en voz alta de la carta un tono teatral es roto con el mismo artificio: el ruido de voces tanto de los habitantes de la ciudad como de los personajes que estaban en escena. De este modo, también se ponen en juego distintas acciones en el mismo espacio escénico; la primera de éstas, la lectura en voz alta,

se yuxtapone a una segunda, el vuelo de la espada, que al final se une una tercera, el bullicio como resultado de tanto de la lectura como del vuelo de la espada, que si bien parece un efecto de las dos primeras ayuda para la ruptura de un espacio dramático para la introducción de otro más novelesco.

Lo importante de este ejemplo es la actitud de Feliciano de Silva ante el hecho de tomar una acción cotidiana en las novelas de caballerías como la lectura de una carta en voz alta; para causar mediante recursos y técnicas teatrales un efecto con un doble sentido: el primero, mostrar tanto al emperador como a los caballeros que lo acompañan en escena temerosos ante el episodio maravilloso de la espada y, segundo, la identificación que se busca en el lector y en el oyente con los habitantes de la ciudad, quienes sorprendidos y atemorizados ante lo sucedido comienzan a hacer ruido; de tal magnitud es la reacción de los personajes que están fuera de escena que afectan a los que sí están dentro. Por tanto, se puede hablar de un espacio invisible pero que es extensivo en la misma narración, es decir, la corte que es el espacio específico en donde se desarrolla la acción afecta al espacio extensivo, la ciudad, pero a su vez, este segundo espacio penetra en la corte.

Como se ha visto nueva función realizada por el narrador al detallar el inicio de la acción puede favorecer, con el manejo adecuado de los conceptos de escenificación, a la teatralización espectacular de una prosa novelística. Otro de los recursos que posibilitan esto es la puesta en diálogo de los personajes sin intervención alguna del narrador, en donde la acción recae totalmente en éstos. Por ejemplo, el uso del disfraz en *Amadís de Grecia*, si no es un recurso narrativo creado por Feliciano de Silva será este autor quien lo utilice para complicar la trama y por medio de éste producir juego de equívocos y complicar con ello la historia amorosa de los protagonistas.

En el capítulo ochenta y siete intitulado «Cómo Amadís de Grecia y Gradamarte ordenaron para que Amadís se hiziesse esclavo y él como mercader lo vendiesse al Soldán, y lo que sobre ello se hizo», se resuelve la forma en que Amadís puede aparecer frente a Niquea. Para esto Gradamarte, que no el narrador quien sólo describe como éste aconseja a Amadís⁷, le sugiere que se disfrace de esclava, identidad con la cual podrá acercarse a Niquea:

7. «Gradamarte lo consoló tanto diziéndole que antes devía por ello dar gracias a los dioses en aver puesto a su señora donde con menos peligro la podía ver [...] más allá llegados tampoco remedio hallaron, porque supieron que el enano avía días que no aí era, con lo cual Amadís de Grecia pensó morir si el rey Gradamarte no le aconsejara lo que agora oiréis con lo cual él fue muy alegre y consolado» (II, cap. LXXXVII, 444).

Vos sois tan moço que aún en barvas no tenéis, y tan estremado en hermosura quanto todas cuantas yo he visto sois muy más, que os pongáis en hábito de donzella del traje de sármata y habléis la lengua y yo hazerme mercader y sacaros he a vender al mercado en la ciudad de Niquea diziendo que ciertos del Rey de Alexandría os prendieron con otras mugeres amazonas que hazer daño andávades, y, como os vean tan grande y estremada en hermosura, llegarán a conpraros, y yo pediré tanto por vos que llegará a oídos del Soldán, el cual os querrá ver y comprar, y, después que seáis suya, ternéis con vuestra discreción forma que vos dé el Soldán a Niquea, y, allá entrado, no os quiero dezir más, que vos sabréis mejor lo que avéis de hazer (II, cap. lxxxvii, 444).

En este diálogo se puede apreciar la creación de una identidad ficticia, un personaje creado y representado por otro. El narrador desaparece para que la acción sea desarrollada libremente por los personajes. El personaje se convertirá en el nexo entre lo que efectivamente se ha visto gracias a esta escena y lo que se realizará dentro de la narración, es decir, el juego de equívoco que se dará por la falsa identidad con algunos personajes que de verdad creen en la identidad femenina de Amadís de Grecia sólo lo sabe el lector y el oyente; éstos cumplen la misma función que el espectador en el teatro, pues han visto ante sus ojos en tiempo inmediato la resolución ante la problemática de acercarse de forma efectiva a Niquea.

El diálogo de Gradamarte, entonces, tiene una doble función. Por un lado, informa a los lectores y a los oyentes de algo que ignorarán los demás personajes, recibe una información privilegiada, haciéndose cómplice de estos quienes idearon una forma ingeniosa de resolver asuntos amorosos, por otro lado, la libertad que se otorga a los personajes es parecida al teatro, ya que éstos son quienes deciden sobre su actuar en la narración, creando con ello la acción de un personaje que finge ser otro.

La escena inmediata es la puesta en práctica de la idea de Gradamarte. La puesta en escena se ubica dentro de la corte del Soldán. Gradamarte y Amadís de Grecia suponen representar bien su papel para que pase como verdadera su actuación, para ello, Gradamarte quien finge ser un mercader y al dirigirse al Soldán señala:

Por altos los dioses, señor, os juro que, si es verdad lo que los que la prendieron y me la vendieron dizen de su bondad y fortaleza, que iguala con su hermosura; y, por tanto, quise yo venir a la tu corte porque tal persona conviene para tu grandeza (II, cap. LXXXVII, 445).

Gradamarte fingiendo ser un mercader llamado Cosme Alexandrino será quien introduzca los valores tanto físicos como morales de Nereida, Amadís de Grecia. Un personaje de ficción presentará y caracterizará a otro; será Gradamarte quien engañe a otros personajes dentro de la ficción con fines amorosos. Así, la acción desarrollada en este espacio es creada por un personaje tal y como ocurre en el teatro, adquiriendo este espacio el significante dejando de lado el espacio físico. Por tanto, la teatralización espectacular recaerá en el devenir temporal de la escena (tiempo presente) inmediato ante la mirada de los espectadores, los lectores y los oyentes, y en la fuerza que adquiere el diálogo, pues es en las palabras de los personajes la creación de este espacio permite tanto la caracterización de sus nuevas identidades como de la farsa que se logra al final del episodio.

Por último, en la *Tercera parte del Florisel de Niquea* aparece un personaje, Fraudador de las Ardides, quien representa constantemente papeles para conseguir burlar a los caballeros que atraviesan por su camino. En el capítulo cincuenta y seis⁸, cuyo epígrafe se intitula «Cómo yendo Daraida con la donzella Galtazira y su compañía, en una fuente les hizo una burla un cavallero» se utilizan los dos elementos descritos arriba, la ausencia del narrador y su función de suerte como acotación teatral, para hacer de este episodio uno en los que más se presentan recursos teatrales. La utilización de la teatralización espectacular para configurar este capítulo nos permite observar como los elementos supuestamente periféricos: la composición del espacio, los movimientos de los personajes, entre otros que adelante se describirán, adquieren un sentido altamente significativo y se ubican por encima del centro: la burla del personaje. Es decir, la construcción de cada uno de los elementos que conforman hasta el más mínimo detalle ayuda a que la burla se constituya como tal y sea efectiva.

Daraida, quien en realidad es Agesilao, al igual que Amadís de Grecia se ha disfrazado de mujer para acercarse a su dama, concede un don en blanco a la doncella Galtazira, la reina de Sidonia. Durante el camino ella y otros personajes que la acompañaban en esta empresa, dos doncellas y dos ancianos, se encuentran con un caballero que les solicita ayuda con sus caballos, pues éstos están cansados y no le sirven para la aventura que dice tener. Este caballero llamado Fraudador de los Ardides engaña a Daraida fingiendo tristeza al no poder completar su

8. Véase el trabajo de Emma Herrán Alonso, «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 J. L. Caramés Lage, C. Escobedo, D. García, Natalia Menéndez, (eds.), *El humor en todas las épocas y culturas (CD-Rom)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Audiovisuales, 2003.

aventura amorosa, razón por la cual pide su montura, ésta movido por los sentimientos del caballero accede y le presta su caballo. No contento con esto pide a los ancianos que lo acompañen, otros personajes que serán víctimas de su burla al hacerlos creer al final del capítulo que al meterse en una fuente recuperaran su juventud, distracción que aprovecha para robarles sus caballos.

Para efectos del análisis de este trabajo sólo me interesa destacar el inicio del capítulo:

e Daraida no tenía ni podía tener ningún plazer y menos la donzella que la llevaba; mas por alegrarla sus doncellas Galinda e Sirenda, que assí avían nombre, le pusieron la harpa en las manos y le rogaron que las tañese, que querían bailar. Y ella, como muy graciosa e bien acondicionada fuesse, por les dar plazer, lo hizo (III, cap. lvi, 166).

La creación del espacio escénico se da por medio de un apoyo sonoro, en este caso la música del harpa, lo cual avisa al lector y al oyente sobre la creación de otro espacio dentro del desarrollo de la acción, que como hemos visto responde al espacio escénico. Este espacio se verá resaltado por la indicación que hace el narrador al introducir en escena a Fraudador de las Ardides, descripción que adquiere un valor de acotación teatral:

Pues ya que la siesta era caída, estando en su solaz queriendo aparejar para tornar a su camino, del través d'el a la alameda llega adonde ellos estavan un cavallero armado. Él venía encima de un rocín muy lasso cubierto de sudor, e tanto que apenas parecía tenerlo; con él venían otros dos hombres a pie; e como llegó, él los saludo, y ellos a él (III, cap. lvi, 166).

En esta cita se nos muestra la imagen de un caballero que aparece en la escena principal. Se caracteriza a este caballero al narrarse que está armado. Este rasgo es esencial para comprender la facilidad con que burla a Daraida. La imagen, entonces, que representa Fraudador de las Ardides es de un caballero armado, lo cual proyecta sus intenciones tanto en el plano bélico por buscar aventuras como en el plano amoroso al constituir la armadura como la mejor vestimenta del caballero ante estos dos móviles de acción. Pero el narrador agrega que venía cubierto de sudor, elemento que contrapone la imagen idealizada que acaba de describirnos. Por tanto, se nos presenta un caballero bien armado, empapado de sudor y montando un caballo de mala traza, esto sugiere la falta de decoro entre caballero, armadura y caballo, lo cual nos avisa sobre lo risible y la comicidad del capítulo.

Pero será en su discurso que Fraudador de las Ardides repare en su imagen haciendo de la palabra un instrumento para engañar: «Mis buenos señores, más alegría hallo aquí que yo traigo», lo que nos muestra a un caballero con una figura decaída, con signo de tristeza. La utilización del cuerpo hasta el momento por parte de este caballero funciona como artefacto para conseguir sus propósitos. Aquí la teatralización espectacular se vuelve fundamental para comprender el episodio, es decir, gracias al refuerzo que representa el texto espectacular y que potencia y ayuda al sentido que se le da a la narración podemos observar a un caballero, que si bien como anuncia el narrador no tiene armonía entre sus armas y el caballo, el decoro para representar un papel funciona totalmente entre discurso y movimiento corporal, haciendo de este personaje un 'actor profesional' pues sustituye la imagen recurrente del caballero andante por el buen hablar y la kinésica que confirma su discurso. Esto lo podemos observar cuando solicita ayuda para completar su aventura amorosa y pide a los ancianos de su compañía para este propósito, sabiendo bien lo que representan dentro del mundo de la caballería este tipo de personajes: «si estos dos señores ancianos quisiesen tenerme compañía para llegar conmigo cerca de aquí a cierto caso en que tengo necesidad de un consejo» a lo que contestaron amablemente los caballeros ancianos: «eso haremos de grado, porque nos semejáis buen hombre». Así, el engaño tiene efectividad en este juego de realidad-ficción que aparece en este episodio, lo teatral, por tanto, se pone por encima de lo novelesco, ya que el primer género posibilita el engaño y la veracidad de la palabra apoyada con los movimientos adecuados del cuerpo, mientras que en el segundo se pone en evidencia la falta de perspicacia por parte de los personajes, quienes creen en la palabra de Fraudador de las Ardides, quien nos ha dicho el narrador no cumple con las características principales del caballero andante.

La falta de decoro no es vista por los caballeros ancianos, los cuales se entusiasman más por la aventura que promete Fraudador de la cual formarán parte que por la realidad representada de este caballero burlador. Habrá que resaltar también que la actuación hasta aquí de Fraudador es cortés, mostrando actitudes corporales y un discurso apegado a los hechos realizados por otros caballeros en cuanto al tema amoroso, en donde la dama será fuente inicial de sus aventuras, razón por la cual aceptan los caballeros ancianos la propuesta de acompañarlo.

Ante esto, Agesilao, quien ha estado en escena como Daraida observando y escuchando interviene en el dialogo abruptamente que tienen los caballeros ancianos con Fraudador y dice: «¿Ay necesidad de que yo vaya allá?», inmediatamente después el narrador enuncia en una especie de acotación la reacción de

Fraudador al escuchar estas palabras: «Él la mira e maravillado de su apostura, cuidando ser cavallero», antes de citar la contestación del caballero burlador conviene resaltar como Daraida apoyada en la gestualidad, supongo en la cara y en comportamiento corporal, que delatan un entusiasmo no propio de las doncellas acusa una falta de decoro en la ‘actuación del protagonista’ como un personaje femenino, pasando de mirado a mirante.

Este punto de encuentro entre el plano dramático y el plano narrativo ofrece más claves de interpretación con la contestación que ofrece Fraudador de las Ardides:

Señor cavallero, dios os lo agradezca. Mi necesidad es más consejo que de armas. Y para esto bastan estos cavalleros para dar assiento entre mí y una dueña sobre cierta diferencia que tenemos para que me dé una donzella hija suya con quien soy desposado que no me quiere dar, y tráeme sandío su amor porque la quiero mucho (III, cap. lvi, 166).

Podemos leer esta cita con un sentido irónico cómo la falta de decoro en la actuación de su identidad femenina acusa a Agesilao como un personaje que no sabe representar su papel. En cambio, Fraudador al darse cuenta de esto lo aprovecha y, sabiendo que los caballeros andantes tienen como debilidad las historias de amor, aumenta el interés sobre este tema al mencionar las causas que no les permiten desposarse con la doncella, lo cual produce en Agesilao un mayor interés por su aventura amorosa.

Este pequeño diálogo muestra de manera clara como el personaje que sabe representar un papel ajeno a su verdadera identidad es capaz de observar la falta de ésta en otros personajes que realizan una actuación que corresponde a valores idealistas como el amor y no pragmáticos. De esta manera en Fraudador de las Ardides se nos muestra el ingenio de Feliciano de Silva al dotar a su creatura ficcional de un interés por lo cotidiano, personajes que se preocupan por satisfacer sus necesidades inmediatas mostrando un lado psicológico y que son conscientes de su función como representantes, que se saben mirados por otros personajes por lo que su actuación debe ser realizada de la mejor manera posible.

CONCLUSIÓN

Con este breve y sintético trabajo he tratado de mostrar algunos de los procedimientos de teatralización espectacular realizados por Feliciano de Silva en la composición de sus novelas de caballerías. La acotación enunciada por un

narrador que permite la creación de un espacio escénico, lo que ayudaría a conformar una tipología tanto del espacio de la narración como del espacio dramático, una estrategia textual cuya finalidad consiste en ayudar al lector y al oyente a visualizar cada uno de los movimientos de los personajes, creando un ambiente o atmósfera idónea para la acción. Por otra parte, el diálogo de los personajes que se potencializa por la ausencia del narrador nos permite observar como éstos son capaces de desarrollar la acción narrativa. Así, los personajes son libres para idear las mejores resoluciones ante los problemas que se les presentan. La representación de otra identidad, la actuación que éstos hacen de otro personaje y la capacidad de éstos por percibir la falta de decoro en otros nos muestra la preocupación constante de Feliciano de Silva por integrar a su composición literaria el juego de la mentira-la verdad, la ficción-la realidad, del parecer ser-del ser pareciendo, el cual va más allá de mostrar sólo caballeros andantes estilizados y monótonos.

