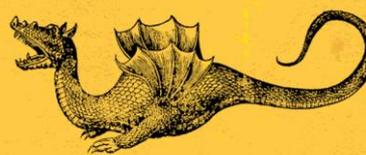




PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### Visualización de los motivos en los libros de caballerías. Una propuesta

Héctor Eduardo Munévar Fernández  
(Universidad Nacional de Colombia)

#### Abstract

El presente trabajo plantea un método para el estudio de los libros de caballerías partiendo de la visualización de los motivos. Para ello, retoma el problema de la abstracción en los estudios a partir de estos. Luego propone una estrategia de visualización para evitar dicho problema. Finalmente muestra las posibilidades de la visualización estudiando algunos motivos de la risa en algunos libros de caballerías (*Amadís de Gaula* y los libros escritos por Feliciano de Silva), según lo hizo el autor en su tesis de maestría. Palabras claves: visualización, motivo, risa, *Amadís de Gaula*, Feliciano de Silva.

This work proposes a method for the study of the books of chivalry considering the visualization of motifs. To do this, it takes up the problem of abstraction in studies based on motifs and then proposes a visualization strategy to overcome this problem. Finally, it shows the possibilities of visualizing motifs by studying the laughter motifs in some books of chivalry, such as *Amadís de Gaula* and the works of Feliciano de Silva, as the author did in his master's thesis.

Keywords: visualization, motif, laughter, *Amadís de Gaula*, Feliciano de Silva.



En un reciente artículo, Franco Moretti y Oleg Sobchuk pretenden hacer un balance de las humanidades digitales. Inician sus reflexiones hablando sobre el concepto de *visualización*, el cual, según sus propias palabras, nunca es solo visualización, sino que «implica la formación de un corpus, la definición de datos, su elaboración y, en algunos casos, algún tipo de interpretación preliminar también»<sup>1</sup>. En este sentido, mi intención en este trabajo es proponer un método de visualización de datos en los libros de caballerías, recurriendo al concepto de *motivo* para facilitar la comparación. Por ende, dado que la formación del corpus está casi definida,

---

<sup>1</sup> «It involves the formation of corpora, the definition of data, their elaboration, and often some sort of preliminary interpretation as well» (2019, 86).

hablaré sobre la definición de los datos y la elaboración de las visualizaciones.

En ese sentido, voy a partir del balance hecho por Karla Xiomara Luna Mariscal (2018). En este, la autora describe cómo desde los años 70 ha ido creciendo en importancia el estudio de los motivos en los libros de caballerías, dada su ascendencia artúrica, hasta que «se ha convertido en uno de los ejes de reflexión más importantes en el desarrollo de la crítica literaria moderna y que ha resultado particularmente productivo en el estudio y comprensión de la poética medieval» (79), además que son pocos «los investigadores que no han consagrado un estudio al corpus desde esta orientación, especialmente si consideramos la definición abierta del motivo, en la que no solamente acciones, sino objetos y personajes tienen cabida» (84). Esto ha permitido que el estudio se haya ampliado, desde diferentes perspectivas investigadoras evidenciando que el uso de los motivos es dinámico, puesto que estos se actualizan en cada contexto histórico. De ahí que la autora en sus conclusiones plantee dos casos por los que son importantes estos estudios, uno sintáctico y otro paradigmático.

En el primer caso porque revelan distintos aspectos de la poética latente en la construcción de la obra (y el papel que tuvo en su configuración el sistema literario en el que se inscribe); en el segundo, porque a través de los motivos se establece no sólo la relación con el acervo tradicional de cada cultura, sino su adaptación a las nuevas condiciones sociales e históricas de un momento dado, condición esencial para la aceptación y difusión de estas obras (86).

Estos dos casos implican una serie de preguntas que la autora relaciona con las reflexiones de Paul Zumthor en su *Essai de poétique médiévale* y en un ensayo posterior. En el primero, el autor define el motivo como una «unidad de formalización elemental de contenido»<sup>2</sup> que es necesario entender, según afirma en su otro ensayo, «cuando es asumida dentro de una secuencia narrativa cuya coherencia es de orden poético»<sup>3</sup>. Es decir, la enunciación del motivo es una especie de forma pura que es imperioso

---

<sup>2</sup> «Unité de formalisation élémentaire de contenus» (citado por Luna Mariscal, 2018, 87).

<sup>3</sup> «Lorsqu'il est assumé dans une séquence narrative dont la cohérence est d'ordre poétique» (Ibid.).

contextualizar en cada uno de los libros, puesto que se trataría de una variación de esta forma pura. Tal es la razón por el cual Xiomara Luna plantea que «la definición o delimitación de su forma “pura” y de sus “variantes”» (Ibid..) es una de las cuestiones centrales del estudio de los motivos en los libros de caballerías. Tanto así, que la autora, en estudios anteriores (2010a y 2010b), se dedicó a analizar los problemas que se desprenden de esta relación entre forma pura y variación<sup>4</sup>.

En un sentido similar, Ana Carmen Bueno hace una serie de reflexiones sobre este tema, al tiempo que plantea otras cuestiones que son relevantes para mi propuesta de visualización. La autora 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» (Ibid..), 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» (íbid., 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. Este repertorio se fundamenta en dos cosas sencillas: [1] lograr el «reconocimiento formal de las unidades» (87) con la enunciación de los motivos y [2] dar «claves para su comprensión y aprehensión» (Ibid..), en el marco de la relación entre el *paradigma fundacional* y el *paradigma general*.

Dicho esto, en primer lugar, me detendré fugazmente en [1]; es decir, en el reconocimiento formal de las unidades. Para Ana Carmen Bueno, los motivos son «*unidades generativas e iterativas* que permiten relacionar obras

---

<sup>4</sup> Esto no es solo un asunto de Luna, puesto que varios autores han analizado este problema. Por ejemplo, las magníficas reflexiones alrededor de los motivos propuestas por Aurelio González (2012) o los problemas analizados por Federica Zoppi (2019) sobre el proceso de catalogación de los motivos, en el cual está implícita la misma relación. Sobre esta y aquellas volveré al final, para presentar las ventajas de la visualización.

distantes en el tiempo y el espacio»<sup>5</sup>, 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.)», a través de un «enunciado o proposición narrativa, recurrente y estable» (88). 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 (el cual sería otra forma de presentar el problema anteriormente referido entre forma y variación). 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>6</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 propuesta, 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 visualización, con el objetivo de aclarar [2].

Como he dicho, 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; entonces, 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 «doncella» y le preguntan si necesita a la reina, recibiendo como

---

<sup>5</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>6</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 es un tipo de abstracción que la autora no analiza.

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 (Ibid.).

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 amadisiano.

El segundo nivel de abstracción es cuando un motivo se emparenta a otros, como en este caso<sup>7</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, modifiqué 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»

---

<sup>7</sup> «Entrega de espada por maga / Entrega de lanza por magos / Entrega de escudos por hada» (Bueno, 90, subrayados míos).

(la forma pura a la que alude Zumthor). Todos se encuentran en un contexto narrativo específico y combinados con otros, lo que 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>8</sup> (a esto es a lo que alude Zumthor cuando habla de *una secuencia narrativa cuya coherencia es de orden poético*). 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 se debe evitar, con el fin de lograr una visualización de los datos, es este problema de la abstracción. Para este caso, expondré las conclusiones que obtuve en mi tesis de maestría, en la cual estudié la acción *reír*. Por lo tanto, según he descrito más arriba, los

---

<sup>8</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).

mecanismos semánticos para el fácil reconocimiento del motivo se transforman en la resolución de estas tres preguntas: ¿quién o quiénes ríen? (participantes), ¿dónde? y ¿por qué? (modificadores)<sup>9</sup>. Esta transformación de los mecanismos semánticos del enunciado implica una simplificación del trabajo y una reorganización del modo de sistematización de los datos (en palabras de Moretti, la definición de datos y su elaboración).

### Componentes del motivo y visualización

En primer lugar, estudié la acción *reír*, por lo que los pasajes seleccionados se limitaban a aquellos donde esta estuviera explícitamente enunciada. Así pues, con el propósito de eliminar «el inconveniente del punto de vista y, como consecuencia, el de la duplicidad de enunciados» (96), seguí el ejemplo de Ana Carmen Bueno, y, por ello, todos los motivos que visualicé empezaron con el sustantivo deverbal *risa*.

En segundo lugar, la relación entre los participantes no debe prestarse para equívocos, de ahí que hubiera sido tan importante la distinción entre quien ríe y quién es objeto de risa, es decir, en virtud de su condición de actantes<sup>10</sup>. Por lo tanto, consideré que, siguiendo la terminología propuesta por Mieke Bal (2017), quien ríe, ya sea colectivo o no, es un actante-

---

<sup>9</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).

<sup>10</sup> «An actant is a class of actor that shares a certain characteristic quality. That shared characteristic is related to the teleology of the fabula 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 fabula. 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).

sujeto y el segundo participante un actante-objeto<sup>11</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. Esto fue 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 que estudié empezaran con *risa de [actante-sujeto]*.

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 caballerescas, recopilar sistemáticamente las recurrencias del género caballeresco, 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

---

<sup>11</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).

de los mismos contextos» (Ibid.). Todo enfocado en comprender la o las proteicas poéticas de los libros de caballerías.

En ese orden de ideas, prioricé 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>12</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 en las que, 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, contamos con 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>13</sup>. Entonces, responder dónde

---

<sup>12</sup> Este espacio tiene múltiples sentidos. Para una presentación minuciosa del tema, remito al ensayo de Jesús Duce García (2005).

<sup>13</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 2013.

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).

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, tuve 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>14</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 (187-8)<sup>15</sup>.

Más adelante, el autor llamará a este conflicto «la antítesis moral de heroísmo y villanía» (196)<sup>16</sup>. 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,

---

<sup>14</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>15</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>16</sup> «The moral antithesis of heroism and villainy».

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 (141)<sup>17</sup>.

Por el contrario, la villanía implica un mundo rechazado por el deseo humano, afín al expuesto 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 (147)<sup>18</sup>.

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 este 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

---

<sup>17</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».

<sup>18</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».

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

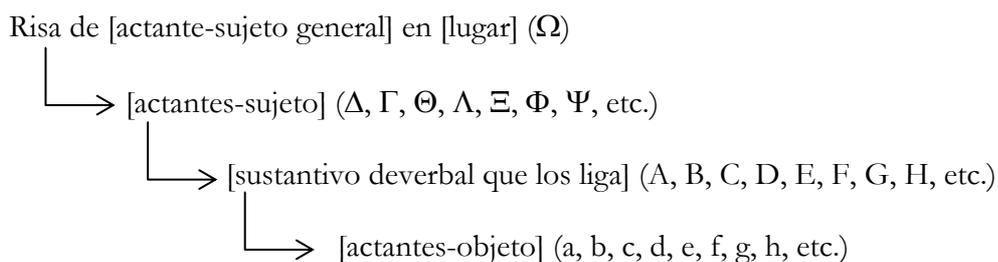
Sin embargo, hacer un motivo por cada tipo de personaje sería larguísimo y poco productivo. De ahí que haya decidido usar en la enunciación hiperónimos. Aquí seguí el estudio de los personajes que hacen Lucía Megías y Sales Dasí (179-220). Esto quiere decir que, en lugar de mencionar en el motivo cada personaje, usé 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 llamé *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 permitió comprender la necesidad de visualizar el motivo y, por lo tanto, cambiar el sentido horizontal tradicional a un sentido vertical, por niveles, a modo de un árbol genealógico o un *stemma*. Por ello, en una representación gráfica que distribuya la

información por niveles, el primer nivel, la letra griega  $\Omega$ <sup>19</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 era la risa y faltaba comprender cómo se suscita esta en cada pasaje estudiado, era necesario tener en cuenta tanto al actante-objeto como a la acción que ocasiona la risa. De este modo, con el fin de hacer explícita la relación con el actante-sujeto, lo primero a tener en cuenta era 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 nominan las acciones que ocasionan las risas de los actantes-objeto en el lugar especificado en  $\Omega$ , para lo que usé 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:




---

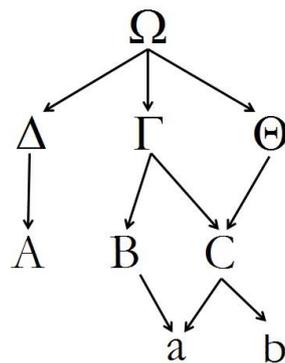
<sup>19</sup> Escojo las letras griegas para distinguirlas gráficamente de las letras del alfabeto latino, las que usaré en otros niveles. Además, representan la relación entre hiperónimos e hipónimos, del enunciado principal, respondiendo a la pregunta por quién ríe, mientras que las del alfabeto latino las usaré para responder por qué ríe.

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 utilicé los hiperónimos *Auxiliar* y *Adversario*. Pero, con el propósito de facilitar los análisis de cada representación gráfica, señalé estos hiperónimos usando las letras griegas  $\alpha$  y  $\beta$ , según el caso, y los llamé sub-hiperónimos con el objeto de diferenciarlos del hiperónimo de los actantes-sujeto. Y las relaciones de dependencia entre los niveles las indiqué con flechas.

A continuación, presentaré algunos de los esquemas que hice y mostraré las ventajas de visualizar los datos.

### Los motivos y la risa en los libros de caballerías: *la visualización de los datos*

Para iniciar con este proceso no tomaré a los personajes principales, los cuales han sido bastante estudiados, sino que presentaré los esquemas de los adversarios, pero, en este caso, visualizando las escenas en las que este tipo de personaje ríe en el espacio al que más se opone: la corte. Empezó con *Risa de Adversario en Corte* en el libro escrito por Rodríguez de Montalvo. Es esquema es el siguiente:



Esquema 1: Risa de Adversario en Corte (*Amadís de Gaula*)

Como se ve, en este hay tres ramas principales:  $\Delta$  *Gigante*,  $\Gamma$  *Caballero*,  $\Theta$  *Caballeros*, todos personajes tradicionalmente concebidos como enemigos directos del caballero, para las cuales hay dos tipos de relaciones de dependencia. En primer lugar, un tipo de vínculo en la que el personaje ríe por una acción que no tiene relaciones de dependencia con un actante-objeto: A *Profecía*. El otro tipo, evidentemente, es lo opuesto: B *Engaño* y C *Discurso* tienen vínculos de dependencia con «a» *Caballero* y «b» *Escudero*<sup>20</sup> (en este caso, como no hay ambigüedad con respecto al personaje auxiliar, no utilizo el sub-hiperónimo). Además, el primer tipo corresponde al gigante, el cual cumple distintas funciones en el ciclo amadisiano, como lo demuestra María Coduras en su trabajo, y el segundo tipo, pese a las dos ramas que visualizo, corresponde al caballero adversario.

Hay cuatro casos, uno en el primer libro y en el segundo, dos en el tercero. Uno de los casos ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ , B, «a») tiene como contexto la cizaña que ha sembrado Gandandel en Lisuarte contra Amadís y su intento por sembrarla también en Amadís contra el rey, pero este lo rechaza. Cuando Lisuarte se ensaña contra el caballero, Gandandel ríe burlándose de este (II, 62, 893). Podría decirse que ríe al ver su plan cumplido y, por lo tanto, se trata de una imposición del caos en el espacio ordenado por la justicia que representa el caballero, de ahí que los valores caballerescos se suspenden y 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 que la deslegitima en todo el pasaje.

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 rectificadada posteriormente en el texto con la victoria del caballero.

---

<sup>20</sup>  $\Omega$  [Risa de Adversario en Corte],  $\Delta$  [Gigante], A [Profecía] (I, 265);  $\Omega$ ,  $\Gamma$  [Caballero], B [Engaño], «a» [Caballero] (II, 893);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , C [Discurso], «a» (III, 1204-6\*);  $\Omega$ ,  $\Theta$  [Caballeros], C, «b» [Escudero] (III, 1262-4\*).

Otro ejemplo se trata del debate de don Grumedán y Gradamor ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ , C, «a»), previo al encuentro que tendrán con Florestán, es decir, un combate verbal previo al físico. 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 respuesta a un discurso del caballero, esta vez alabando a Amadís, y es presentada por el narrador como «sin gana» (III, 76, 1206). Evidentemente es, como en el caso anterior, un cambio en la focalización que luego será rectificad.

Hay, además, un curioso caso ( $\Omega$ ,  $\Delta$ , A). Se encuentra en el primer libro. Aquí el gigante Gandalás ríe al ver cumplidas las palabras de Urganda, ya que encuentra a Galaor según las especificaciones que ella le ha dado (I, 3, 265). Aquí la perspectiva es la de un personaje que ha sido presentado por el narrador como un adversario, pero que cumplirá funciones de auxiliar. Por lo que es fácil suponer que esta risa no se relaciona con los casos anteriores, sino que, al contrario, legitima el orden establecido, aunque este orden parezca caótico, puesto que una profecía justifica todas las acciones. Así, esta acción de un personaje que se interpreta al comienzo como imposición del caos, en realidad está legitimada por la profecía de un personaje que coadyuva en la conservación del orden.

Así las cosas, es claro que el adversario ríe porque, desde su perspectiva, en los primeros tres ejemplos, el orden se ha restablecido, puesto que sus caprichos se han cumplido, aunque esto implica la imposición del caos en el mundo ordenado; sin embargo, también ríe cuando, pese a su rol, se convierte en un agente del orden. No obstante, no tiene toda la perspectiva de la situación y guía sus acciones por una profecía.

Lo anterior lo digo meramente a modo descriptivo, puesto que este gráfico toma su pleno sentido, para mi propósito en este trabajo, cuando se contrasta con otro. Sin embargo, antes de proceder a la comparación, debo describir la terminología que propongo para facilitar el análisis.

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», y al otro *entechnoi*, «todos aquellos que es posible

que hayan sido adquiridos por medio del método o por medio nuestro»<sup>21</sup>. Esto ha sido glosado por los analistas contemporáneos, quienes en su mayoría complementan el texto a partir de las teorías lingüísticas desarrolladas desde los ochenta, 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» (Brau, 195)<sup>22</sup>. 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 cuestionamientos 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.

El adversario ríe, pese a la extensión de los libros, en cuatro ocasiones.

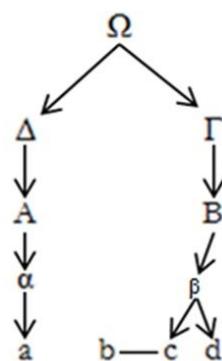
En el esquema se visualiza que solo hay un tipo de relación de dependencia y que todos los actantes-sujeto ríen por el actuar de un actante-objeto. Además, también se limita a dos tipos de adversarios que ríen en la corte, aunque cambian tanto en el tipo de personaje como en sus funciones. Estos son: Δ *Amazona*, Γ *Gigante*, el primer tipo de personaje entécnico con relación al paradigma fundacional y el segundo, como se verá, entécnico con relación a sus funciones; en los sustantivos deverbales se mantiene *Discurso* (B), desaparecen las otras dos y aparece una nueva: A

---

<sup>21</sup> «Tutte quelle che non sono state fornite per nostro tramite» y «Tutte quelle che è possibile che siano state procurate tramite il metodo e per nostro mezzo» (ed. Zanatta, 2004, 28).

<sup>22</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».

*Sugerencia*; además, ya no ríe por interactuar con caballeros sino, en la mitad de los casos, por otro personaje que se opone a los caballeros protagonistas o por los discursos de personajes auxiliares, por lo que se hacen necesarios los sub-hiperónimos:  $\alpha$  *Adversario* para unos y  $\beta$  *Auxiliar* para los otros. Finalmente se amplían los actantes-objeto y aparece un fenómeno entécnico que he llamado en mi tesis *perspectivismo de identidades*<sup>23</sup>, resultado de las relaciones de dependencia entre estos: «a» *Emperatriz*, «b» *Caballero*, «c» *Pastor*, «d» *Doncel*<sup>24</sup>.



Esquema 2: Risa de Adversario en Corte (Feliciano de Silva)

<sup>23</sup> Es importante tener en cuenta una distinción. Aquí no me refiero a algo parecido a aquella «modalidad perspectivista» expuesta por Sales Dasí (2005), pues no hay ninguna «tensión entre idealismo y pragmatismo realista» (131), la cual estudia el autor en Feliciano de Silva como antecedente a este conflicto en el *Quijote*, 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.

<sup>24</sup> 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)*, URL: < <http://dinam.unizar.es/> > (cons. 17/07/2020), las cuales son:

LG: *Lisuarte de Grecia*.

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

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

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,  $\alpha$ , «a» (*AGrII*, XLI, 338; *AGrII*, LI, 365);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , B,  $\beta$ , «c», «b» (*FNIV-I*, XXXVIII, 54v);  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , B,  $\beta$ , «d» (*FNIV-II*, LXXIX, 157v).

Como se ve en este, aparentemente simple, esquema, «c» (modificado por el sub-hiperónimo auxiliar) entra en relación de dependencia con «b», lo que implica que en esta escena el actante-sujeto se ríe por el discurso de un pastor, pero en realidad se trata de un caballero, quien funge como tal tipo de personaje. Esto vuelve más compleja la relación entre los agentes del orden y del caos, puesto que la disparidad en la relación entre los personajes se multiplica y, por lo tanto, la discordancia con los valores establecidos, permitiendo diferentes tipos de juegos cómicos.

Dicho lo anterior, uno de los casos con más elementos entécnicos es la escena ( $\Omega$ ,  $\Gamma$ , B,  $\beta$ , «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, puesto que los pastores han sido caracterizados como recitadores de versos, así el caso de Darinel, fusionadas como características, no del protagonista, directamente, sino de un personaje secundario.

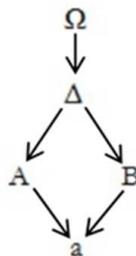
Aunque no es del todo entécnica, son bastante interesantes las dos escenas de  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A,  $\alpha$ , «a». La batalla entre la reina Zahara y Lisuarte de Grecia ha sido pactada para el día siguiente a la boda de este con Onoloria. El día antes de la boda, gran acontecimiento, la reina 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 en la corte, donde se intercambian razones sobre el amor, de ahí la risa, son entécnicos los interlocutores, ambos adversarios de los caballeros protagonistas y uno de estos es una *virgo bellatrix* (AGrII, LI, 365). Esto mismo había pasado unas páginas antes, cuando estas dos

rivales del caballero deciden enviar doce emisarias para retar al caballero, por lo que Abra sugiere enviar con estas a doce caballeros acompañándolas, pues teme que las doncellas se enamoren de Lisuarte, ocasionando esto que la reina Zahara, desconocedora de la belleza del caballero, ría (AGrII, XLI, 338).

Otro caso en el que se manifiesta la disparidad mencionada anteriormente es  $\Omega$ ,  $\Gamma$ , B,  $\beta$ , «d». El gigante Mordaserón Cornelio llega a increpar a todos los grandes caballeros de Grecia, acusándolos de haber matado injustamente a su familiar Furior. Al escuchar esto, el doncel Sigislaio profiere un emotivo discurso justificando el accionar de los acusados, de lo cual se ríe el gigante, puesto que discuerda de su versión de los hechos (FNIV-II, LXXIX, f. 157v).

Por lo tanto, aunque aparentemente las relaciones de dependencia en cada una de las ramas es similar a las de paradigma fundacional, la disparidad entre los actantes y sus efectos son muestra del tratamiento entécnico por parte de Feliciano de Silva, ya que como se vio, los adversarios se pueden volver motivo de risa para otros adversarios y, ante la disparidad de valores que defiende el adversario (belleza y venganza), ríe por los discursos de personajes auxiliares que, por definición, no son los adecuados para enfrentarse a este, incluso en el caso del caballero que funge como pastor, pues en realidad representa, para la diégesis, los valores del segundo tipo de personajes, de ahí el perspectivismo de identidades.

Sin embargo, todo lo dicho hasta ahora solamente visualiza las risas del adversario en el espacio que le es más adverso. En el Bosque-floresta, espacio de encuentro entre ambos ideales, se esperaría que esto cambiara. Pero en el caso de *Amadís de Gaula* no es así, como se ve en el siguiente esquema.



Esquema 3: Risa de Adversario en Bosque-Floresta (*Amadís de Gaula*)

En este  $\Delta$  es *Caballero*, A *Respuesta*, B *Discurso*, «a» *Caballero*<sup>25</sup>. El adversario solo ríe ante el caballero, puesto que es el espacio propicio para el encuentro entre los dos.

En  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, «a», Amadís es inquirido por un adversario sobre las razones para entablar una conversación con él, y el caballero en respuesta le aconseja al adversario que devuelva algo que tomó de una doncella y el caballero, entonces, altaneramente se ríe porque no le interesa su intervención (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. También es claro cómo el caballero adversario es un agente del caos y los caballeros de los que se ríe agentes del orden.

Este tipo de personaje es tratado entécnicamente por Feliciano de Silva y, como se ve en el esquema, se notan las ventajas de la visualización para la organización de los datos, pues de las dos escenas en las cuales este reía en el paradigma fundacional, se pasa a 18. Esto se debe al aumento de actantes-sujeto, pues ya no solo ríe el *Caballero* (en el esquema  $\Theta$ ), sino también  $\Lambda$  *Cortesano*,  $\Xi$  *Plural*,  $\Sigma$  *Rey*, y  $\Delta$  *Villanos*,  $\Gamma$  *Doncella*, requiriendo estos dos últimos el sub-hiperónimo  $\alpha$  *Auxiliar*<sup>26</sup>. Por lo tanto, en la obra del mirobrigense hay una aparente suspensión del conflicto, debido a los actantes que intervienen en este; 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 el único que se mantiene, sustantivo de verbal que comparte importancia con G y H, teniendo en cuenta las diferentes relaciones de dependencia que surgen en estas; además, como se ríe de otros adversarios<sup>27</sup>, se hace necesario el sub-hiperónimo  $\beta$  *Adversario*, asunto que confirma lo dicho anteriormente sobre la

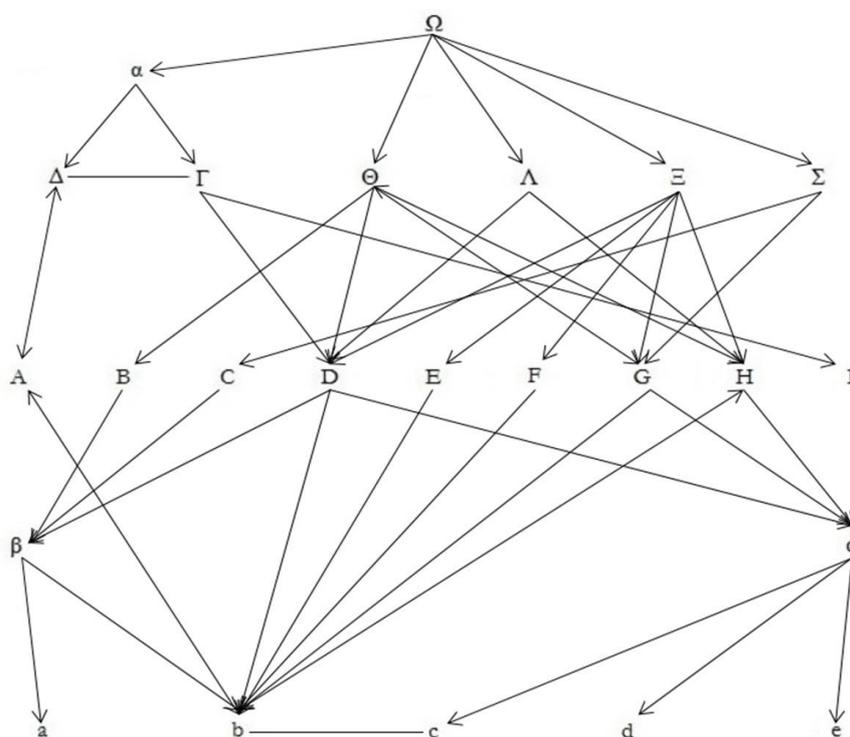
---

<sup>25</sup>  $\Omega$ ,  $\Delta$ , A, «a» (I, 446);  $\Omega$ ,  $\Delta$ , B, «a» (II, 723).

<sup>26</sup> Entre estos hay una relación de dependencia que no implica el perspectivismo de identidades, solo que el texto es claro al afirmar que unos villanos y una doncella se ríen, por ello aquel triángulo que se forma entre este  $\Gamma$ ,  $\Delta$ , y  $\alpha$ .

<sup>27</sup> Ya se visualiza una constante en Silva.

aparente suspensión del conflicto entre el bien y el mal; y, finalmente, como se ve en el esquema, aumentan los actantes-objeto: «a» *Corredor*, «b» *Caballero*, «c» *Doncella*, «d» *Escudero*, «e» *Enano*<sup>28</sup>, cuyo centro de gravedad está en «b», como era de esperarse, aunque no por mucho si se examinan las relaciones de dependencia de los auxiliares, en lo que hay una relación de dependencia entre «b» y «c», lo que implica que hay perspectivismo de identidad.



Esquema 4: Risa de Adversario en Bosque-Floresta (Feliciano de Silva)

<sup>28</sup> Ω, α, Γ, Δ, A, «b» (FNIV-II, LXXXI, 162r); Ω, α, Γ, D, «b» (FNIII, LXXVII, 238); Ω, α, Γ, D, α, «c» (FNIII, CVIII, 334); Ω, α, Γ, D, β, «b» (FNIV-I, II, 2v); Ω, α, Γ, I, α, «d» (FNIV-II, LXXXI, 161v); Ω, Θ, B, β, «b» (LG, XII, 38); Ω, Θ, D, β, «a» (FNIII, CXXVIII, 392); Ω, Θ, G, α, «c» (FNIII, XVII, 47); Ω, Θ, H (FNIV-II, XL, 85v-86r); Ω, Θ, H, «b» (FNIII, XVII, 49; FNIV-I, XLII, 62v); Ω, Θ, H, α, «c», «b» (FNIII, LXXXIX, 281); Ω, Λ, D, α, «c» (FNI, XXII, 86); Ω, Λ, H, α, «c» (FNIV-I, IV, 4r); Ω, Ξ, D, α, «e» (FNI, XXII, 87); Ω, Ξ, E, «b» (FNIII, XI, 34); Ω, Ξ, F, «b» (AGrI, VI, 30); Ω, Ξ, G, «b» (FNII, XLIV, 436); Ω, Ξ, H, α, «c», «b» (FNIII, CVIII, 335); Ω, Σ, C, β, «a» (FNIII, CXXVIII, 393); Ω, Σ, G, «b» (FNIII, LXIII, 193).

Antes de pasar a analizar algunas escenas, ya que todas sería excesivamente dispendioso y no aporta nada a la presentación del método, quisiera detenerme en un corto análisis sobre los sustantivos deverbales. Estos se pueden dividir en tres grupos. El primero con un solo miembro: *A Apariencia*. En realidad, no hay una acción en este caso. Solo que, a consecuencia de una burla, el caballero ha perdido su caballo, y al verlo así, algunos auxiliares se ríen al verlo sin este. La apariencia del caballero discuerda de lo esperado. El segundo grupo, compuesto por B, E y H, respectivamente, *Derrota*, *Actuación* y *Burla*, son acciones que implican movimiento físico, consecuencia del combate, B, previa a este, E, o múltiples comportamientos físicos implicados en los complejos sistemas de burlas, puesto que se puede reír durante o después de la burla, la cual ha implicado movimientos físicos. El último grupo, C, D, F, G y I, están relacionadas con el habla. Este grupo, siguiendo el paradigma fundacional, se torna el más importante al tener en cuenta las relaciones de dependencia, pues como ya lo dije, D y G están entre las que mayores de estas tienen.

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, grupo tres, 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 enfrentarse 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. Este sería el caso extremo

en el que el conflicto entre el bien y el mal, el orden y el caos, lo conocido y lo desconocido, se suspende, y se construye un interludio humorístico. 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 el adversario no se ría: «si no quisieredes 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). El texto no menciona la risa, aunque esta ha de suponerse por el ingenio del discurso, pero habla de la risa que implica la burla, así como de 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 combatir 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 (Ω, Θ, D, β, «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 (Ω, Σ, C, β, «a»), así como aprobando el comportamiento del caballero burlador. Por lo tanto, la burla está por encima del maniqueísmo del combate.

Entonces, los espacios, fruto de varios desplazamientos, sencillos, como en la Corte o complejos como en el Bosque-Floresta, 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, implicando una aparente suspensión del conflicto base de los libros de caballerías, como lo mostré más arriba. Esta tiene su núcleo en la lógica de la burla. Y esta burla, no se contrapone al mundo caballeresco, como podría imaginarse, 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 parágrafo de la Ley XXI<sup>29</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 sennaladamientre 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 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 a través de esta aparente suspensión del conflicto, Feliciano de Silva usa el perspectivismo 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. Y la principal manifestación de estos fenómenos es la risa, la cual permite evidenciar los elementos entécnicos de la propuesta de Feliciano de Silva.

### **Consideraciones finales sobre el método**

Para finalizar, voy a hacer unas reflexiones referentes al proceso de elaboración de mi tesis, lo que me llevó a diseñar este método de visuali-

---

<sup>29</sup> «Que cosas son tenudos de guardar los caualleros».

zación de los datos. 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>30</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 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>31</sup>.

Esto fue lo que me llevó al motivo como medio estructurante del estudio. Pero luego, en aras de simplificar el estudio, dada la complejidad de la que dan cuenta innumerables estudios, las cuales también se estudiarán en este número monográfico, decidí que lo mejor modelar los datos y encontrar una estrategia de visualización de los mismos.

Esta estrategia debía hacer explícita la relación entre las partes. 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» (179)<sup>32</sup>. Dicho de otra manera, aunque los

---

<sup>30</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>31</sup> Tengo en cuenta aquí varias de las indicaciones que Franco Moretti sintetiza en el concepto *Operationalizar*: «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).

<sup>32</sup> «In the act of modeling, we [...] account more explicitly for the mediations that govern our insights».

esquemas fueran suficientemente explícitos sobre las risas de los personajes en cada uno de los espacios, me interesaba enfatizar en ciertos aspectos: las relaciones de dependencia y la cantidad en cada una de sus partes (actantes-sujeto y objeto, sustantivos deverbales y sub-hiperónimos).

Así mismo, para hacer explícita la comparación entre las poéticas de las que habla Ana Carmen Bueno, la distinción entre atécnico y entécnico me permitió concentrarme en 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: de la que aquí describí solamente el perspectivismo de identidades, producto de lo cual se enturbia la relación entre lo interior y lo exterior.

Entonces, en este trabajo espero haber mostrado las «dimensiones cuantitativas dentro de los textos, los caminos en que las repeticiones del lenguaje le dan sentido a nuestra experiencia como lectores» (Piper, 2)<sup>33</sup>, proponiendo así un mecanismo para exponer las prácticas de la risa en los libros de caballerías, para lo cual recurrí a la cuantificación de las repeticiones (la elaboración de los motivos de la risa) y a la modelación de los datos (visualización de estos en los esquemas presentados), revelando lo que está, según las palabras que dan título al trabajo de Moretti y Sobchuk, oculto a simple vista.



### Bibliografía citada

Aguilar Perdomo, María del Rosario, «De algunas ordalías amorosas en los libros de caballerías: la aventura de Las Tres Coronas en el *Florambel de Lucea*», *Revista Letras*, 50-51 (2004), *Número extraordinario: Libros de*

---

<sup>33</sup> «The quantitative dimensions within texts, the ways in which the repetitions of language lend meaning to our experience as readers».

- caballerías. El Quijote. Investigaciones y Relaciones*, pp. 9–23.
- , «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, ed. Mercedes Pampín Barral y Carmen Parrilla García, La Coruña, Universidade da Coruña, 2005, pp. 235-250.
- , «La dualidad de la huerta en el *Primaleón*: del hortus deliciarum al jardín de los suplicios», en *Palmerín y Sus Libros: 500 Años*, ed. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho, México D.F., El Colegio de México, 2013, pp. 180–81.
- Alfonso X, *Siete Partidas 2.21 De los caballeros*, ed. Craddock, Jerry R.; Rodríguez Velasco, Jesús, 2008. URL: < <http://escolarship.org/uc/item/1cg57404> > (cons. 17/07/2020).
- Aristóteles, *Retórica e Poética*, ed. Marcello Zanatta, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2004.
- Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 2017.
- Beristáin, Helena, «Motivo», en *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Editorial Porrúa S. A., 1995, pp. 352-4.
- Bognolo, Anna, «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, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, Frédéric Serralta, Navarra, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra), 1996, pp. 67-72.
- Brau, Michael de, «The Parts of the Speech», en *A Companion to Greek Rhetoric*, ed. Ian Worthington, Malden, Blackwell Publishing, 2007, pp. 187–202.
- Bueno Serrano, Ana Carmen, «Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos», *Revista de poética medieval*, 26 (2012), pp. 83-108.
- Burke, Kenneth, *A Grammar of Motives*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969.
- Coduras Bruna, María, «La presencia del gigante en el ciclo amadisiano: un

- paradigma antroponímico caballeresco», *Lectura y signo*, 9 (2014), pp. 105-120.
- Duce García, Jesús, «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)*, ed. Mercedes Pampín Barral y Carmen Parrilla García, La Coruña, Universidade da Coruña, 2005, II, pp. 213-232.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- González, Aurelio, «El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos», *Revista de poética medieval*, 26 (2012), pp. 129-147.
- Le Goff, Jacques, «La risa en la Edad Media», en *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*, coord. Jan Bremmer y Herman Roodenburg, Madrid, Sequitur, 1999, pp. 41-54.
- Lucía Megías, José Manuel; Sales Dasí, Emilio José, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Ediciones del laberinto, L. S., 2008.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara, «Problemas teóricos y metodológicos en la elaboración de un índice de motivos folclóricos de las historias caballerescas del siglo XVI», en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, ed. Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González, México, El Colegio de México - Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, 2010a, pp. 313-325.
- , «De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 16 (2010b), pp. 127-135. URL: < [https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume16/7%20ehumanista%2016.luna\\_mariscal.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume16/7%20ehumanista%2016.luna_mariscal.pdf) > (cons. 17/7/2020).
- , «El motivo y los libros de caballería», *Lingüística y Literatura*, 74 (2018), pp. 78-90.
- Martín Morán, José Manuel, «Tópicos espaciales en los libros de caballerías», *Revista de filología románica* 8 (1991), pp. 279-292.
- Moretti, Franco, «Operationalizing: Or, the Function of Measurement in Literary Theory», *Pamphlets of the Stanford Literary Lab*, 2013. URL: <

- <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet6.pdf> > (cons. 13/7/2020).
- Moretti, Franco; Sobchuk, Oleg, «Hidden in Plain Sight: Data Visualization in the Humanities», *New Left Review*, 118 (2019), pp. 86-115.
- Piper, Andrew, *Enumerations: Data and Literary Study*, Chicago, The University of Chicago Press, 2018.
- Riley, Edward Calverley, «Romance», en *Introducción al «Quijote»*, trad. Enrique Torner Montoya, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 17-29.
- Rodríguez de Montalvo, Garcí, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- Sales Dasí, Emilio José, «El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes», *Literatura: Teoría, Historia y Crítica*, 7 (2005), pp. 115-57.
- Silva, Feliciano de, *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, 1551.
- , *Cuarta parte del Florisel de Niquea (Amadís XII)*, Zaragoza, Pierrez de la Floresta, 1568.
- , *Tercera parte del Florisel de Niquea (Amadís XI)*, ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- , *Lisuarte de Grecia (Amadís VII)*, ed. Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- , *Amadís de Grecia (Amadís IX)*, ed. Ana Carmen Bueno y Carmen Laspuertas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- , *Florisel de Niquea (Partes I-II) (Amadís X)*, ed. Linda Pellegrino, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2015.
- Zoppi, Federica, «Aproximación al estudio de los motivos cómicos en los libros de caballerías: unos ejemplos de los *Palmerines* italianos», *Historias Fingidas*, 7 (2019), pp. 313-340.  
DOI: < <https://doi.org/10.13136/2284-2667/95> >.