



**El elemento épico en el prólogo del libro de caballerías:
el caso de la *Cuarta parte de Florisel de Niquea***

Almudena Izquierdo Andreu
Universidad Francisco de Vitoria (España)
aiandreu@ucm.es

JANUS 9 (2020)

Fecha recepción: 11/05/20, Fecha de publicación: 6/10/20
<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=144>>

Resumen

Este artículo tiene como objetivo mostrar la presencia de elementos y notas épicas en los libros de caballerías castellanos. Como muestra, se analiza el prólogo de la *Cuarta parte de Florisel de Niquea* (1551) escrito por Feliciano de Silva. En el trabajo se plantea que el verdadero homenajeado en el paratexto es Carlos V, y no su hija la archiduquesa María, a quien se dedica el libro. El prólogo narra la batalla de Mühlberg con un tono heroico y un marcado detallismo épico del escenario bélico. Se inscribe dentro de toda la maquinaria artística que busca realzar la imagen de Carlos V como el gran héroe renacentista por medio de conceptos como la virtud heroica o el tópico del monarca como *miles Christi*. Silva consigue que su proemio contenga las ideas básicas de configuración de la imagen del poder imperial.

Palabras clave

Libros de caballerías, épica, Carlos V, prólogo, propaganda, Feliciano de Silva.

Title

The epic element in the prologue of the chivalric roman: the case of the Fourth Part of *Florisel de Niquea*

Abstract

This article aims to show the presence of epic elements in Castilian chivalric romans. As an example, it is analysed the prologue to the Fourth Part of *Florisel de Niquea* (1551) written by Feliciano de Silva. This work proposes Carlos V is the true tribute in the paratext, and not his daughter archduchess María, to whom the book is dedicated. The prologue narrates the Mühlberg's battle with a heroic tone

and a noticeable epic detail in order to create the war scene. Silva makes the entire artistic machinery that seeks to enhance the image of Carlos V as the great Renaissance hero through concepts like the heroic virtue or the monarch's topic such as *Miles Christi*. Silva achieves his prologue contains the basic ideas of the imperial power's image's configuration.

Keywords

Chivalric romans, epic, Carlos V, prologue, propaganda, Feliciano de Silva.



1. ÉPICA Y LIBRO DE CABALLERÍAS: DOS TRAYECTORIAS PARALELAS

A mediados del siglo XVI, la poesía épica resurgía en España con fuerza, influenciada por los poemas italianos de Boiardo, el *Orlando Furioso* de Ariosto, y por el redescubrimiento de autores clásicos como Lucano. El verdadero estallido del género se producirá cuando la poesía épica culta se multiplique y expanda hasta llegar a mediados del siglo XVII (Vilà, 2009). Es tal su amplitud, que brota de ella una mezcla de materias que componen estos poemas endecasílabos. Surgirá así toda una serie de subgéneros en la épica, además de un amplio abanico de público, fiel a la epopeya castellana de los Siglos de Oro. Entre los devotos lectores de sus historias se pueden encontrar clérigos, letrados, catedráticos o miembros de las altas capas de la sociedad, quienes consideraban este tipo de composiciones un “género honorable”, es decir, una lectura digna frente a los criticados libros de caballerías, condenados por sus mentiras y su falta de rigor didáctico.

Sin embargo, la épica y el libro de caballerías no recorrerán la península ibérica por caminos separados, sino que se terminan por conjugar en un género que bebe muy especialmente de las ficciones: los poemas caballerescos. Se trata, en palabras de Juan Carlos Pantoja (2008), de un tipo de relato híbrido compuesto por una mezcla de elementos como la épica culta italiana, ya de por sí con una raíz caballeresca, la forma propia de los poemas épicos españoles, que generalmente estaban en octavas, y los libros de caballerías castellanos, muy en boga en el momento que resurge la poesía épica de los Siglos de Oro. En este sentido, no se puede olvidar la influencia que las ficciones caballerescas tuvieron sobre otros géneros, de modo que se encuentran romances, obras de teatro o poemas épicos alimentados con la materia caballeresca. Los poemas caballerescos castellanos son un esqueje que nace del libro de caballerías en prosa, y se aprovechan de su éxito, tanto

cultural como editorial, para narrar por medio de la forma del poema de épica culta, normalmente en octavas, las aventuras de unos caballeros andantes que siempre van a mantener las “premisas novelescas” que caracterizaban las ficciones en prosa (Pantoja, 2008).

Por otro lado, aparte de los poemas épicos caballerescos, el propio género del libro de caballerías también podrá contener notas o retazos épicos en algunos relatos. Si bien la prosa caballeresca se ha distinguido por su hibridismo, capaz de atesorar guiños provenientes de la literatura pastoril, morisca o bizantina (Lucía Megías y Sales Dasí, 2008: 214-217), el ingrediente épico no se ha mencionado, al menos de forma habitual, como parte de la receta del libro de caballerías. Tal vez esto se deba a que el componente épico tiene una mayor vinculación con los cantares de gesta medievales o con los poemas épicos renacentistas, más que con el *roman courtois*, semilla de las ficciones caballerescas hispanas. Resulta muy complicado cavilar hasta qué punto existen elementos épicos dentro de las historias narradas en estos libros, pues las luchas entre caballeros se caracterizan más bien por la búsqueda de la fama individual. Más que una épica en prosa o una epopeya narrada, creo que se puede hablar mejor de aspectos o pinceladas heroicas a lo largo las páginas de los libros de caballerías. Se trata en todo caso de cierta temática épica que saldrá a relucir en determinados momentos puntuales de las obras, como aquellas relacionadas con las grandes batallas que enfrentan a dos ejércitos con sus reyes a la cabeza, o con la participación de los caballeros que tienen como misión salvaguardar la Cristiandad del bando pagano.

Para ilustrar la idea de que el libro de caballerías contiene también ecos heroicos en sus páginas, este artículo pretende mostrar un ejemplo de dicha idea con uno de los textos más claros donde se expone la aplicación de la narración épica en el libro de caballerías: el prólogo de la *Cuarta parte de la crónica del excelentísimo príncipe don Florisel del Niquea*, escrito por Feliciano de Silva e impreso por primera vez en Salamanca en las prensas de Andrea de Portonaris en 1551. El libro constituye la segunda parte del oncenso libro del ciclo de *Amadís de Gaula*. Antes de entrar de lleno en el contenido del prólogo, conviene hacer unos apuntes sobre la difusión de los libros de caballerías en las prensas hispánicas durante los siglos de Oro, así como evaluar la dimensión del prólogo dentro del conjunto paratextual del libro.

Vale la pena dedicar unas líneas al caso de la difusión del libro de caballerías en general, y de Salamanca, en la medianía del siglo XVI¹. En

¹ En este punto, vale destacar también el proyecto de COMEDIC María Jesús Lacarra de la Universidad de Zaragoza, sobre la difusión de la materia caballeresca anterior a

este sentido, aparte del gran éxito entre el público a lo largo de todo el siglo, es necesario remarcar el fenómeno de la difusión de los libros de caballería en las prensas hispánicas. Como ya señaló Lucía Megías (2002), se produce una estrecha vinculación entre ciertos textos y una ciudad, librero o impresor particular, por lo que el propio texto caballeresco pasa a ser un producto comercial sujeto a los gustos del público y a unas expectativas de ventas. Tal es el caso, por ejemplo, de la familia Cromberger en Sevilla en la primera mitad del siglo XVI, cuando tuvieron el monopolio casi en exclusiva para la publicación de la saga de Amadís². Por otro lado, Salamanca, la ciudad en la que se imprime la *princeps* de esta *Cuarta parte*, también destacó por ser un núcleo impresor importante, animado especialmente por la presencia de la propia universidad, que se convirtió en un aliciente para la industria editorial de la ciudad. En el caso del libro de caballerías, hubo impresores destacados, como Juan Varela de Salamanca que sacó en 1514 la primera edición de *Lisuarte de Grecia*, obra con la que Feliciano de Silva se estrenó como autor de la saga amadisiana. Es necesario recordar que el escritor es originario de Ciudad Rodrigo, municipio salmantino. Asimismo, a lo largo de la década de los cuarenta, en Salamanca se localiza alguna obra caballeresca breve impresa por Juan de Junta: una *Historia del emperador Carlomagno y los doce pares de Francia* (1544) y una *Crónica del muy esforçado cavallero Cid Ruy Diaz* (1546). Por su parte, Andrea de Portonaris también imprimió *Las Siete Partidas del sabio Rey don Alonso* en 1555 y 1565, texto de carácter más legal que literario, pero con cierta conexión con la materia caballeresca. De cualquier forma, en general la impresión de obras literarias fue importante, en su mayor parte de autores vivos y en castellano, situándose tras teología y derecho como el grupo temático más importante (Ruiz Fidalgo, 1994).

Andrea de Portonaris destacó por editar los textos de profesores de Salamanca como Melchor Cano o Domingo de Soto, obras de autores clásicos o de escritores conocidos del momento como fray Luis de Granada, Diego de Covarrubias o Francisco de Vitoria (Fuente Arranz, 2009-2012). Si bien publicó alguna obra de ficción como la primera edición del libro de caballerías que aquí nos ocupa, esta no fue su principal labor. Aun así, la producción de Andrea de Portonaris destacó tanto por su cantidad como por su calidad, con un total de 181 ediciones, lo que lo convierte en el impresor con mayor número de obras publicadas en Salamanca en el siglo XVI (Ruiz Fidalgo, 1994: 66).

1500 en la imprenta, así como la base de datos *Clarisel*, ligada al mismo proyecto, que recoge un gran número de referencias bibliográficas sobre este campo de estudio.

² Para ampliar sobre los Cromberger y su historia editorial véase Griffin (1991).

³ El ejemplar de la primera edición de la Biblioteca Nacional contiene solo el Libro

Por otro lado, está la cuestión del prólogo y del prólogo dedicatoria de los libros de caballerías, aspecto central del artículo. En este caso, cuando se habla de la dimensión paratextual o de los paratextos del libro de caballerías, se refiere al conjunto de textos anteriores y posteriores que envuelven el libro y la historia que se cuenta; en este sentido, se hallan la portada, el índice o el epílogo. Ahora bien, en este trabajo solo nos centramos en un aspecto muy particular de todo el conjunto paratextual: el prólogo literario o, su variante el prólogo-dedicatario, muy popular en el libro de caballerías, tal y como señaló Lucía Megías. Dejando de lado trabajos clásicos como el de Genette sobre el nivel paratextual, o el que Porqueras Mayo sobre el prólogo en el Siglo de Oro, me centraré únicamente en el papel que juega este espacio paratextual en el libro de caballerías. El prólogo y la dedicatoria, ya como apartados independientes, forman parte de los preliminares literarios del libro antiguo, lo que no es una excepción en el libro de caballerías. Sin embargo, el prólogo literario irá tomando una mayor complejidad según avanza la centuria, para fundirse con los prólogos-dedicatorias cuando estos últimos amplíen sus contenidos. De esta forma, la gran mayoría de libros de caballerías están encabezados por prólogos-dedicatorias con dos finalidades claras: la búsqueda de la protección del destinatario gracias a su prestigio, y la configuración de la imagen del lector ideal, es decir, se describe a la personalidad en cuestión con los rasgos característicos del destinatario idóneo de la obra (Lucía Megías, 2000: 373-376). En este plano teórico se desarrolla justamente el prólogo-dedicatoria al que se dedica el análisis en este trabajo, de forma que Silva (al igual que hizo en sus anteriores obras) se enmarca en la línea compositiva clásica del libro de caballerías.

Una vez planteadas estas cuestiones, solo queda mencionar las diferentes ediciones que existen de esta *Cuarta parte*, así como de su difusión en el extranjero. Gracias a los datos aportados en la bibliografía de Eisenberg y Pina (2000), se sabe que, aparte de la *princeps* de 1551, hubo una segunda edición en Zaragoza en 1568 por Pierres de la Floresta, y una tercera en la misma ciudad, en casa de Domingo de Portonariis, que data de 1584. Hay que destacar que Domingo era hijo de Andrea de Portonariis, quien había impreso en Salamanca la primera edición del libro (1551). A la muerte de su padre en 1568 hereda la imprenta para trasladarse diez años más tarde a Zaragoza donde en 1584 publica una nueva edición de la *Cuarta parte*. Por otro lado, desde 1561 a 1594 se traduce al italiano en Venecia, probablemente desde la obra en castellano realizada por Feliciano Silva lo que permitió su difusión europea por tierras italianas. No se trata de ninguna excepción, pues el libro de caballerías, especialmente las historias de *Amadís* y *Palmerín* cobraron una fuerte impronta en Italia con diversas traducciones y continuaciones foráneas. Incluso perduran a comienzos del siglo XVII

(Bognolo, 2008). Por otro lado, también se dio el paso a Francia con ediciones en francés impresas en Lyon y Amberes en 1576, país donde la ficción caballerescas también cobró mucha fuerza y popularidad (Roubaud, 2008). Sin embargo, debido a la naturaleza cambiante del prólogo, sobre todo en los casos de las traducciones en este trabajo solo nos centraremos en las ediciones castellanas.

Tras consultar las diferentes ediciones, para este trabajo se puede descartar la de Zaragoza de 1584, conservada en la Biblioteca Nacional (R-2522), pues carece de prólogo literario y de dedicatoria, de forma que el libro comienza directamente en el primer capítulo, tras los paratextos legales de las licencias de impresión. El caso de la dos primeras ediciones (Salamanca, 1551 y Zaragoza, 1568) es diferente, pues ambas conservan el prólogo-dedicatoria a la infanta María prácticamente idéntico en cuanto al contenido. La diferencia radica en que este paratexto se distribuye en diferente número de páginas por cuestión del tamaño y la disposición de la letra. Además, hay pequeñas variantes a lo largo del texto con la inclusión, sustitución o supresión de alguna palabra puntual, pero que no afecta al sentido general ni al contenido de la obra. Para ello, hemos consultado el ejemplar de la *princeps* de la Biblioteca de Catalunya de la primera edición (Bon. 9-IV-7), y los ejemplares de la Biblioteca Nacional de España (R/15453) y la Biblioteca de Catalunya (Bon. 7-IV-34) de la segunda edición³. No sé puede determinar el porqué de la ausencia del prólogo en la edición de Zaragoza, 1584, pero no es un hecho sorprendente dado que las piezas del paratexto eran elementos cambiantes y en el caso concreto de este prólogo estaba muy ligado a la figura y exaltación del emperador Carlos, como se verá más adelante. Posiblemente, la historia que contiene a no tiene ningún interés para el público en 1584, fecha de la tercera edición.

Tras esta síntesis de la situación editorial del libro y su prólogo, es momento de centrarnos en su contenido. A modo de resumen, Silva realiza en su prólogo una larga digresión, bastante más extensa que los proemios habituales del autor, en la que se relatan las hazañas de Carlos V, una narración que muestra el valor y la grandeza de la estirpe de la que procede la archiduquesa María. La obra se escribirá como un signo de su dignidad, sin que aparezcan burlas que no puedan ser tomadas sino por metáforas (Villaverde Embid, 2002: 11). Según Cravens (1976: 33) hay dos posibilidades que motivaron dicha elección, bien como un recordatorio velado de los dos años de servicio que Silva prestó al emperador o bien como un simple regalo de bodas para la infanta María de Austria, recién

³ El ejemplar de la primera edición de la Biblioteca Nacional contiene solo el Libro II, por lo que no resulta pertinente para esta comparativa al faltar el libro que contiene el espacio paratextual estudiado.

casada en 1548 con su primo, el archiduque Maximiliano de Austria, ambos regentes en Valladolid en ausencia del emperador.

Esta nueva entrega supone el cierre, junto con el libro segundo de esta *Cuarta parte*, de la serie de aventuras de los descendientes de Amadís. Técnicamente, el texto se sitúa tras el *Silves de la Selva* de Pedro de Luján, publicado en 1546, ficción que habría animado a Feliciano de Silva a completar su obra literaria caballerescas antes de su muerte en 1554. El prolífico escritor, después de dedicarse durante casi cuarenta años de su vida a la escritura de la saga amadisiana, consigue definir todo un estilo literario que luego ha pasado a la posteridad como el paradigma propio de los libros de caballerías. En él, se unen diferentes tipos de aventuras caballerescas, multitud de personajes o mixturas de diversos géneros literarios, entre los que se encuentran la novela pastoril o las aventuras peregrinas. Buena parte de esa fama se debe al gusto de don Quijote por sus libros dado que “ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva”. Esta *Cuarta parte* no será ninguna excepción, puesto que contará con todos los resortes necesarios para configurar un libro de caballerías destinado al entretenimiento y el solaz de los lectores, gracias a la multiplicidad de aventuras y personajes fantásticos que se dan cita en la obra. De esta manera, habrá elementos de corte pastoril, gigantes y amores que complementen el uso de los versos poéticos que se engarzan a lo largo de los folios caballerescos (Villaverde Embid, 2002: 9-10).

Como broche al ciclo amadisiano, Silva dedica el libro en su proemio a la más alta personalidad de su carrera, la archiduquesa María de Austria, hija de Carlos V, hermana de Felipe II y esposa del emperador Maximiliano II. Lo primero que llama la atención de esta dedicatoria es la persona a quien se dirige Silva. Si bien no resulta extraño que se dedique un libro de caballerías a una mujer, pues anteriormente habían sido objeto de ello la marquesa de Osorio en el *Platir* o doña Mencía de Mendoza en el *Valerían de Hungría*, sí parece notable si se conoce la personalidad y los gustos de la archiduquesa María. Según parece, fue una mujer de profundas convicciones religiosas; cercana a la orden franciscana, a su vuelta a España tras quedar viuda vivió junto con su hija Margarita en el convento de las Descalzas Reales de Madrid. Ello no le impidió ser una importante mecenas de las artes, al convertir el Colegio Imperial de los jesuitas en su principal proyecto y considerarlo un pilar de la Contrarreforma en su lucha contra la herejía. Su dedicación con la casa fue tal que a su muerte les legó la totalidad de su herencia (Galende Díaz, 2009-<2012>).

Sin embargo, a pesar de que este proemio se dirige a la archiduquesa doña María (bajo la forma de un prólogo-dedicatoria), el verdadero homenajeado resulta ser su padre el emperador Carlos V: el prólogo se

convierte así en una excusa para alabar la figura del viejo gobernante y cantar sus gestas y victorias contra los protestantes. Las referencias a la infanta María son mínimas y apenas se desgrana ninguna mención a su carácter o cualidades como monarca, dado que el verdadero protagonista de la dedicatoria es el emperador Carlos V. Frente a él, la archiduquesa se asimila como una figura pasiva que recibe una semblanza cuasi épica de su padre, de manera que no genera ningún tipo de inspiración para la escritura del prólogo, y es simplemente un agente circunstancial al que dedicar la obra. Fuera de las ocasiones en que el autor se dirige directamente a ella, al inicio y final del prólogo, la archiduquesa es una figura invisible y ausente que cede paso a su padre, el protagonista indiscutible de la dedicatoria⁴.

Mas por aquí se saca, quanto mayor fue la merced, que en igual naturaleza hizo a los Príncipes y Reyes, desigualándolos en el señorío de los de su natural, haziendolos señores de aquellos a quien Dios dio el señorío de todas las otras cosas, donde sale la mayor y más admirable merced, que Dios hizo a la S. C. C. M. del invictísimo Cesar, padre de vuestra Alteza Emperador de los Romanos, Rey de España, y Señor nuestro. (Silva, 1551: A2r).

La caracterización de la archiduquesa María se desgrana a través de la relación filial que tiene con el emperador Carlos, de modo que se omite un dibujo nítido de la regente. No en vano, casi al final del prólogo, el autor insiste en contestar a aquellos que le critiquen por la extensión de su relato, argumentando que ha intentado mostrar la grandeza y la dignidad del linaje de doña María: “[...] a mostrar quan remontada está la grandeza, valor, y merecimiento de vuestra Alteza, en el señorío de ser nacida, y aver manado de tan clara y resplandeciente fuente, que es el mayor estado y mayor loor y grandeza, que se puede dar a vuestra Serenidad (Silva, 1551: A4r)”. La última referencia viene unas líneas más adelante, cuando el autor alude a los contenidos del libro para justificar la presencia de ciertos pasajes poéticos: “Tocanse en la historia algunas Bucolicas, a la forma del verso de España, y sonetos, y epigramas en verso hendecasilabo, por aver sabido serles vuestra grandeza aficionada (Silva, 1551: A4v)”. El supuesto gusto de la archiduquesa por este tipo de composiciones le sirve a Silva para introducir, por cuestiones formales y protocolarias, una última deferencia con la regente, la única clara en la que se refiere directamente a ella de manera individualizada, sin que sea un mero instrumento mediador entre el autor y el emperador Carlos. A pesar de esta excusa, en verdad Silva ya había

⁴ Citamos según el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Catalunya, (Bon. 9-IV-7,1) al ser la edición *princeps*

introducido textos en verso en sus anteriores obras del ciclo amadisiano, donde aparecen estos poemas en boca de diferentes personajes como los pastores, que los entonan acompañados de su churumbela, dentro de esa mixtura genérica con la que Silva renovó el género caballeresco (Río Noguera, 2001; 2002).

No obstante, este paratexto nos arroja luz sobre un hecho importante y común en todos los prólogos: las pinceladas que recrean un momento histórico verídico contribuyen también a que los personajes reales estén tamizados por un cristal de ficción que el escritor coloca sobre su prólogo. Las figuras del emperador y de la archiduquesa María no serían reales, sino personajes literarios, un modelo ideal de ambos que cubre todas las características prefiguradas que debían tener desde la piedad religiosa hasta el fervor guerrero, que en el caso del emperador llega a adquirir unas dimensiones verdaderamente épicas.

Volviendo a la alabanza al emperador al comienzo del prólogo, Silva echa mano del tópico *ut pictura poesis*, ya utilizado anteriormente en el prólogo de *Amadís de Grecia* mediante la mención del pintor Apeles, cuyo ejemplo sería el ideal con el que retratar al emperador. En esta nueva entrega, por medio de la referencia a una serie de figuras clásicas, el autor desea tener la lengua y la elocuencia de Cicerón, así como el verso de Homero y Virgilio para dibujar la imagen del César:

O Serenísima Señora, quién tuviesse la lengua de Tulio, con su elocuencia, junto con la de Demóstenes, quién el verso de Homero, con el de Vergilio. Para con los pinzeles de tal elocuencia figurar, dibuxar y sacar al vivo la imagen del invictissimo Cesar, con los colores tan subidos de sus virtudes. De verdad digo a vuestra Serenidad (muy soberana señora) que creo, que no se puede hacer tal pintura, sino con los defectos que el excelente pinzel de el gran pintor Apeles dexó, a todos lo que quissiessen acabar la ymagen de Venus, que el con tanta hermosura y perfición dexó començada, y no acabada (Silva, 1551: A2r).

Feliciano de Silva establece de nuevo la unión entre la poesía y la pintura por su capacidad de ofrecer una imagen. Si la pintura es un elemento visual, cuyo efecto es inmediato, la poesía pinta imágenes en la mente del lector o del oyente. No en vano, en el Renacimiento la unión entre estas artes llegó a ser tal que se intercambian las técnicas propias, ejemplo de ello es Silva, quien asegura servirse de diversos colores con los que trazar la imagen de la fortaleza del César. Todo ello motivado por un deseo: la salvaguarda de la memoria del emperador del paso del tiempo, como pago por todo lo que habría hecho por sus súbditos. Precisamente, esta es la razón por la que Silva confiesa que está plasmando esta pintura del emperador con palabras, un

medio por el que sus grandes hitos no caigan en el olvido y compensar al César por la gloria de sus hazañas. Por medio de una referencia mitológica, el autor mirobrigense incluye en su texto al personaje de Eco, como metáfora del altavoz empleado para publicitar la campaña alemana de Carlos V:

Porque ya no se puede pagar en esta parte lo que se debe, no es justo que la gloria de sus hazañas quede sin la paga que todos los súbditos le debemos. Y que como el Eco discurre con los sonidos por las potencias de el ayre, así la fama con semejante propiedad discurra de lenguas en lenguas, de los mortales, para arrebatar de las manos del olvido, tales glorias, al tiempo que con su antigüedad caduca, pone en olvido todas las cosas. (Silva, 1551: A2r).

2. LA NARRACIÓN ÉPICA DE LA BATALLA

Para efectuar el retrato de la fortaleza y del valor del emperador, Silva decide tomar únicamente como ejemplo la guerra contra las tropas luteranas de la liga Smalkalda en la campaña de Ingoldstadt y la batalla de Mühlberg (1546-1547)⁵, debido a la brevedad a la que se ve limitado por la extensión del proemio, a pesar de que será, con diferencia, el prólogo caballeresco más extenso que escriba. Comienza Silva su pintura del valor del emperador describiendo cómo se vio rodeado por los ejércitos de los príncipes, mayores en número que los del emperador, pero superior este último en “esfuerzo, sabiduría y fortaleza” (Silva, 1551: A2v). Esta tríada de valores compondrá los rasgos con los que Silva esculpe el retrato de Carlos V desde el comienzo del prólogo, pues destaca por encima de todo la pintura de su fortaleza con las que sorprenderá a todos, así como su valor en la batalla, la sabiduría y la diligencia que se requieren en los hechos de armas, y más él como capitán de sus ejércitos. Veremos más adelante, que estas características lo elevan y lo oponen a su contrincante, el duque de Sajonia.

La importancia de Mühlberg es innegable dentro del reinado del César al ser su última gran victoria, que sigue la estela de Pavía y Túnez, aunque esta vez con una diferencia sustancial, y es que el enemigo se encontraba dentro del imperio. De esta manera, se consuma la fractura definitiva de la Cristiandad entre católicos y protestantes, una situación que ataca la idea fundamental de una monarquía única, y al concepto del imperio tal y como lo concebía Carlos V: una utopía imperialista basada en la idea de

⁵ A nivel histórico, se puede ver una referencia de la batalla de Mühlberg en Fernández Álvarez (1999: 692-700) y Pérez (2004: 63). La identificación de la escena está en Silva (1999: XII).

la *Universitas christiana*, insostenible por todos los medios, y su paso a la *Christianitas afflicta* (Checa Cremades, 1999: 257).

Desde el comienzo del prólogo donde predominaba el tono panegírico y de alabanza, se ha pasado a un tono eminentemente épico, que se desarrolla a lo largo de la narración de la batalla; en ella, elementos como las balas, el humo de las baterías, el fuego o la artillería intentan traer al lector al centro mismo de la batalla. La virtud de la fortaleza del emperador se refleja en su trabajo de campo, en la preparación de los escuadrones y en la fortificación que lleva a cabo por medio de la infantería, caballería y batería. Destaca el uso de la artillería a lo largo del enfrentamiento, con una lluvia de balas continua, incluso cerca del propio campamento donde estaría el emperador. Después de tres días de batalla, la imagen del emperador se eleva por encima de cualquiera de los soldados. Carlos V, como perfecto capitán de ejército, pasea a caballo distribuyendo y ordenando todo lo necesario:

[...] la claridad de el excellentísimo César, que todo lo del tiempo de tan desigual peligro, él a caballo sin cessar, discurría por todo el campo, ordenando y proveyendo lo necessario y esforçando con su esfuerço, a los que no les faltava en virtud de su fidelidad, de que no pequeña admiración a los mortales sale (Silva, 1551: A3r).

En el retrato de Silva se dibuja un César que pone en peligro su vida a cambio de la victoria en la batalla. Asimismo, no se puede perder de vista el retrato hecho por Tiziano de Carlos V a caballo, con el que se complementan las descripciones de este prólogo. Según Checa Cremades, la representación de la figura imperial en el cuadro como personaje concreto no impide que el retrato llegue a traspasar los límites de la crónica para convertirse en un concepto ideal como es el de la *maiestas imperial* (1999: 270). En cualquier caso y como se muestra a continuación, el escenario de la batalla descrito por Silva registra los tópicos propios de la *descriptio belli*, caracterizada ya en la literatura del siglo XV por autores como Gómez Manrique (Martín Romero, 2005). Se hace alusión a la duración de la batalla, la intervención directa de los caudillos militares, quienes alternan el papel de capitán con el del guerrero, junto con la lluvia de proyectiles e imágenes violentas de heridos y fallecidos. Estos elementos perfilan las escenas bélicas literarias, ya sea en obras historiográficas como poéticas. De esta forma, el prólogo se suma a la “codificación literaria del combate” que encarna diversas realidades bélicas y se engarza por medio de una serie de piezas tópicas como las que se analizan a continuación (Martín Romero, 2005: 839; 2014).

Hacia la mitad del prólogo, el relato de Silva narra la batalla en la ribera del río Elba (“Albis” como escribe el autor), que da fin al tercer día de batalla y la conclusión de esta. Se trata de un momento cumbre en el enfrentamiento, donde se combina la oscuridad y la niebla que marca el instante del paso del río, con el mal de la gota que aquejaba al emperador, un elemento que en lugar de caracterizarlo como monarca débil y enfermo que abdicará en pocos años, lo eleva y le otorga la fortaleza y la determinación con la que alcanzará la gloria final. Carlos V queda en todo momento como el gran César victorioso que se posiciona al frente de sus tropas y ejerce de inteligente estratega, un perfil conveniente en cualquier caso a los defensores del emperador, y el más adecuado para el carácter épico del relato de Silva:

Matizando hasta llegar allí la imagen de la fortaleza que tratamos de obscuridades, nieblas, yelos, y fríos, desiguales de la fuerza del invierno, juntamente con la vexación de la gota, que su Magestad tiene, para levantar y realçar con mayor claridad las glorias de aquesta guerra, y rematallas con el fin del día de su final victoria, que con brevedad la debuxaremos, conforme a como lo pide el Prohemio (Silva, 1551: A3r).

Justamente antes, Silva introduce una pequeña divagación relacionada con el conjunto de los libros de caballerías. Con cierto tono de reproche, el autor llama la atención sobre el público que se espanta con las batallas relatadas en las ficciones caballerescas en las que los caballeros luchan contra gigantes⁶. En este sentido, no se puede olvidar la continua crítica que se hace a los libros de caballerías en el *Quijote*, motivada precisamente en muchos casos por su falta de verismo. En el prólogo, Silva aprovecha para establecer una unión entre las hazañas de los caballeros andantes de los textos y las batallas del emperador, cuyos soldados y capitanes, en lugar de guerrear contra seres maravillosos, se enfrentan a cañones y arcabuces. De esa forma, se entabla una unión entre los hechos históricos de Carlos V y las aventuras ficticias de los libros de caballerías por medio de un relato que se puede llegar a calificar de épico, encuadrado en el pórtico de una ficción caballeresca. La consecuencia de esta mención clara a la materia caballeresca es la función del paratexto a modo de puente entre el mundo real y el universo fantástico, especialmente por la comparativa entre las andanzas de los caballeros ficticios y la batalla real de Carlos V, unidas ambas por la vertiente militar y, no se olvide, por el disfraz caballeresco con el que pinta al emperador a lo largo del relato.

⁶ La lucha contra gigantes es muy recurrente en los libros de caballerías, para ampliar este tema véase Martín Romero (2006) y Valenzuela Munguía, (2009- 2010).

Silva refiere la última parte de la batalla como “la más hermosa escaramuça de ambas partes, que jamás se vio, porque era el granizo de la mucha arcabuzería tanto, y tan continuo, que pienso que las más pelotas, unas con otras al medio tiempo de ayre, se despedaçavan” (Silva, 1551: A3v), con lo que ayuda a recrudescer la narración del relato. El humo, las balas y el arcabuz otorga tanta fuerza a la batalla que se podría colocar en paralelo a los poemas bélicos de Francisco Aldana en las guerras de Flandes: un ejemplo puede ser “Respuesta a Cosme de Aldana, su hermano, desde Flandes” (Aldana, 1999: 276-283). Destaca especialmente el momento en el que los soldados consiguen cruzar el río Elba, en el que se muestra la ferocidad de la batalla con imágenes de irremisible raíz épica y guerrera: “De suerte que a nado, y las espadas tomadas en las bocas, con más ferocidad que los peces espadartes, siguen los otros pescados menores, ellos llegan y siguen los enemigos, con su propósito” (Silva, 1551: A4r).

En este momento, el emperador no se presenta solo, sino acompañado por el Rey de Romanos, su hermano don Fernando, suegro de la archiduquesa María, y el duque de Alba que ejerce como su general. Frente al valor y la fortaleza del emperador, el duque de Sajonia, rival en la batalla, aparece dibujado como un noble acobardado que comete gravísimos errores en la comandancia de su ejército, cuando el perfecto caballero debe dominar las armas, especialmente en el nivel táctico para llevar a cabo sus labores de capitán del ejército. Feliciano de Silva realiza un alarde de erudición militar y bélica al situar al duque de Sajonia a la par que el ejército de las comunidades en la batalla de Villalar, importante también por ser una de las primeras victorias de Carlos V al producirse en los inicios de su reinado. La mención a Villalar no resulta gratuita, pues hay que recordar el papel que pudo tener Feliciano de Silva durante la guerra de las Comunidades de Castilla, dado que se ha apuntado su filiación al bando comunero en los inicios de la contienda. Sin embargo, Silva habría vuelto al bando oficial antes del fin de la guerra, por lo que no fue procesado.

El Duque de Saxonia, pensando fortificarse de una espessa floresta, aguardó cerca de ella, lo qual es notable hierro en ningún Capitán, poner en dispusición el exército para tener más esperança de repararse, que de su fortaleza, porque viéndose apretados los guerreros, dan las espaldas al enemigo, para ir con los pechos a socorrerse de tal reparo, como el exército de las comunidades, acometido de el de su Magestad, lo mostró en la batalla de Villalar (Silva, 1551: A3v).

Frente a esta imagen del duque de Sajonia, unas líneas antes el autor había dibujado un punto culmen de la batalla, materializado a través de una fuerte significación religiosa que aporta la clave de la victoria contra la Liga

Smalkalda. Primero, el momento se prepara a través de una metáfora lumínica que contrasta con la niebla y la oscuridad de los instantes previos al cruce del río Elba. Silva hace una alusión a la claridad del día, que se atribuye al César y a su victoria contra la Liga luterana, como si la verdad de la religión iluminara la oscuridad en la que habitarían los príncipes que se habían levantado en armas dentro del propio imperio: “Ansí en esta jornada, la claridad de todos los del ejército cesáreo, atribuyamos al Sol y claridad del invictissimo César, de cuya lumbre, todos laparticipavan, en la claridad de este memorable día” (Silva, 1551: A3v). A continuación, el escritor cede paso a la piedad religiosa de Carlos V quien, una vez que cruza el río Elba, encuentra un crucifijo cuyo pecho está traspasado por un disparo de arcabuz. Este elemento, que podría considerarse metáfora del sufrimiento de la Cristiandad en esa situación, permite que la mente del emperador, nublada por la ira, vuelva a ser dominada por la razón. Se trata por ello de un momento culmen de la batalla al alumbrar la luz de la religión la mente poseída por la ira. Dice el César: “Oh Señor, poderoso soys, si vos quereys, para vengaros [...] hablando con quien llevaba por General en aquella empresa” (Silva, 1551: A3v). Silva en las líneas previas habla de la importancia de este hallazgo y de las consecuencias que tiene para el monarca pues en la oscuridad, la ira puede fácilmente nublar la razón, frente a la sabiduría que ayuda a aclararla.

3. CARLOS V Y SU IMAGEN DEL PODER

Junto con la fortaleza y la piedad religiosa del César, queda analizar cómo se ejemplifica su justicia y sabiduría. La justicia del emperador se muestra de dos formas una vez ha finalizado el enfrentamiento; por un lado, por las muertes de los diferentes soldados, necesarias en todo momento en la batalla, como sacrificios a la deidad de la defensa del catolicismo y a la empresa del César. Es más, la hierba sobre la que reposan los cuerpos inertes de los soldados se identifica con un altar de sacrificio, de manera que no solo se justifica la muerte en batalla, sino que tendría un significado trascendental de sacrificio a favor de un bien mayor, una situación necesaria gracias a las reminiscencias heroicas del combate. Carlos V aparece singularizado por Silva mediante su espada ensangrentada, lo que refuerza la figura caballeresca del monarca, y que no deja de tener una remembranza verdaderamente épica del soldado vencedor en la contienda por el bien del imperio y de la religión que como emperador es el primer defensor, pues finalmente ha hecho justicia venciendo a la Liga Luterana:

Donde finalmente por no me detener, los enemigos fueron rotos, muertos, y presos la mayor parte de ellos, sacrificados por la gloriosa espada de Cesar, a la deidad de su Cathólica empresa, y a ella como víctimas despedaçados de diversos golpes y heridas, tendidos sobre las ensangrentadas yerbas, que a manera de Aras para tales sacrificios sirvieron este día, en el qual en el semblante de su rostro, el sol y tardança de caminar manifestava la larga jornada, donde declaró la justicia ser celebrada con la autoridad del divino Rey, por la mano del exército Cesáreo (Silva, 1551: A4r).

Por otro lado, la segunda muestra de justicia y sabiduría del César se da con la imagen de la gloria del emperador vencedor no solo de sus enemigos, sino también de sí mismo por medio de la piedad religiosa, y del perdón a los príncipes, las ciudades y las villas que se levantaron en armas contra él:

Y sobre todos estos vencimientos, el mayor de todos fue, el invencible César vencerse de sí mesmo, para sacar la mayor claridad de la clemencia, de la obscuridad y matices de la ira que es enemiga de el consejo, contra la qual, vencido de su clemencia perdonó al Duque de Saxonia, y Lantgrave, con otros muchos Príncipes, ciudades, villas, y lugares, con que acabó de debuxar la gloriosa imagen de su fortaleza, con la justicia de la causa (Silva, 1551: 4Ar)

El relato épico y militar queda unido a la presencia de la piedad religiosa y del elemento cristiano y cruzado. Este momento de piedad cristiana creo que bebería también de la imagen del príncipe de la paz que se ha intentado configurar de Carlos V desde ámbitos oficiales, como parte de la construcción de su figura de héroe en el Renacimiento, dado que el meollo del asunto es el perdón que otorga Carlos V. Según Checa Cremades, el tema del perdón constituye uno de los ejes mitificadores del César en esta campaña contra la Liga de Smalkalda. No en vano, la idea de la *Pax carolina*, se vuelve frecuente a partir de estas fechas, y será la imagen de Carlos V Pacificador una de las últimas de la propaganda oficial, que se extenderá en conjuntos iconográficos más allá de su muerte, y que le dé al emperador el tono final de la mitificación (Checa Cremades, 1987: 134-142).

Esta idea de justicia y clemencia que encarna Carlos V no resulta gratuita, pues la clemencia se puede presentar como contravirtud de la fortaleza, otra de las características que Silva no ha parado de achacar al monarca desde el comienzo del prólogo, en relación con su función militar, política e imperial. Hay que tener en cuenta que, para algunos pensadores como Erasmo, ambos rasgos son igual de necesarios, ya que los emperadores son temidos por su fuerza, pero son amados por su clemencia. Checa Cremades (1987: 1789-179) analiza de una forma panorámica que la

clemencia del emperador se relaciona con la generosidad, la mansedumbre y el perdón y se opone al furor, la turbación o la venganza, como demostraría Silva en su narración. Asimismo, dentro del sentido clásico, la clemencia derivaría de la templanza, de forma que se podría relacionar a su vez con el estoicismo que embebe al caballero renacentista y que, en el caso de Carlos V, hace referencia al concepto de la virtud heroica. A modo de síntesis, la idea de un príncipe virtuoso constituye la formulación en clave racional de la figura del gobernante desde el punto de vista religioso con la imagen del buen pastor, y supone un proceso idealizador de una imagen mítica del príncipe cristiano. Las virtudes cristianas lo configuran como perfecto príncipe, pero la actividad imperial de tipo político y bélico hace que se relacione sobre todo con temas militares. Estos explican el esfuerzo renacentista por superar el concepto inicial de virtud cristiana por uno nuevo, la virtud heroica en la que Carlos V será el máximo exponente dentro de la cultura del Renacimiento (Checa Cremades, 1987: 175-176).

Por otro lado, para la narración de la batalla, Silva asegura que se ha inspirado en otro texto, en concreto en los *Comentarios* (1549) de Luis de Ávila, comendador mayor de la Orden de Alcántara, quien había estado allí y otorga una relación fidedigna de los hechos. Este detalle resulta de singular valor, pues la narración de la batalla de Silva en el prólogo utiliza como fuente directa los *Comentarios* de Ávila, un texto que se había configurado como la versión oficial de la batalla, especialmente por los partidarios del emperador, y que había creado un discurso oficial enmarcado en la maquinaria propagandística de la figura de Carlos V. Guiños como el cruce del río Elba, o el hallazgo de un crucifijo con el pecho traspasado por un arcabuz también aparecen en las líneas del comendador de la Orden de Alcántara.

Pero no acaba ahí, sino que como ha recogido Checa Cremades (1987), experto en la creación de la figura heroica de Carlos V, estas mismas pistas tomadas directamente en la narración de los *Comentarios*, aparecen en diversas representaciones artísticas que refieren la batalla de Mühlberg dentro de la órbita apologética del emperador por un lado, pero también por parte del duque de Alba como la serie de pinturas sobre la batalla que se conservan en Alba de Tormes. Ya no se trata simplemente del retrato ecuestre de Carlos V de Tiziano anteriormente comentado, relacionado abiertamente con la tradición caballeresca borgoñona y plagado de referencias imperiales, sino que el tema de la victoria sobre la liga de Smalkalda aparece en el grabado de Enea Vico, o de las pinturas de Alba de Tormes en Salamanca, hechas por el italiano Passini e inspiradas igualmente en los *Comentarios* de Ávila y Zúñiga, con la sutil diferencia que buscan la exaltación del duque de Alba que acompañó al emperador en la batalla.

Tal fue la magnitud de la materia épica que se ligó al enfrentamiento del emperador contra la Liga, que dio como resultado un poema épico-alegórico: *L'Alamanna* de Oliviero, cubierto de una serie de grabados que recrean diversas escenas de la campaña alemana. Las referencias a Carlos V están compuestas por imágenes caballerescas y mítico-heroicas, engarzadas en una trama a caballo entre la realidad y la ficción, donde la figura del César encarna la realización del bien y la restauración del orden político y religioso como un Mesías enviado por Dios. Se trata de una dimensión heroica del emperador que tampoco desaprovechará Silva, y en la que basa la totalidad de su discurso, marcado por el arrebató épico. Hay que tener en cuenta que desde el inicio el entorno de Carlos V lo estructura como un *miles Christi*, fundiendo la ideología caballerisca de origen borgoñón con la influencia del intelectualismo erasmiano y el sentido dantesco del Imperio de los hombres. Poco a poco se pasa, a partir de las victorias de Pavía y Túnez, a una imagen creada en torno a rasgos clasicistas y romanos, encorsetados por el estoicismo (Checa Cremades, 1999: 14).

Al igual que en el prólogo de Feliciano de Silva, las representaciones artísticas de la batalla buscan la exaltación de la figura del emperador, otorgando al enfrentamiento unas dimensiones épicas no menores a las de la propia figura de Carlos V, que encarna al salvador del catolicismo y amparado por la Providencia, y se refleja mediante el símbolo de esa Cristiandad herida que representa el crucifijo para obtener la victoria frente al duque de Sajonia. De esta forma, el prólogo de Feliciano de Silva no funciona como una narración aislada ni como una alabanza particular al emperador para congraciarse con su hija la archiduquesa María, sino que más bien Silva se posiciona dentro del círculo de artistas que dibujan una imagen grandilocuente del César, y que buscan enaltecer la silueta del emperador dentro de todo un movimiento propagandístico de las decisiones militares y la política religiosa. Es decir, no se puede comprender el prefacio de Silva de manera autónoma, sino inscrito dentro de todo este conjunto artístico ya sea de pintura, grabados o narraciones que buscan esbozar un cuadro panegírico y solemne del César. Al menos, el material a partir del cual trabaja, los *Comentarios* de Luis de Ávila, son la fuente oficial para todo este conjunto de representaciones artísticas enraizadas en la victoria sobre la Liga luterana.

En el caso de Silva en particular, el hecho de situar este lienzo épico de Carlos V, casi pintado con palabras, como pórtico a una continuación del *Amadís*, permite que la historia se difunda entre los lectores del libro de caballerías. Este medio resulta fundamental por dos razones, por un lado, el amplio abanico de público al que llegaban las ficciones caballerescas, muy especialmente los escritos de Silva que se situaban entre las lecturas más

populares; por otro lado, la propia inclinación de Carlos V a las lecturas de estos libros de aventuras de caballeros. Aparte de ello, es importante la versión que el autor mirobrigense da sobre la victoria de emperador, pues no se olvide que está narrada dentro de los parámetros de los *Comentarios* de Ávila y, por lo tanto, cristalizado en la versión oficial de la política militar y religiosa del emperador. En este sentido, el paratexto forma parte de toda la maquinaria artística que sirve como altavoz de las ideas y de la propaganda oficial que contribuyen a crear esa imagen heroica del Carlos V, maquetada dentro de la representación del poder que buscaba transmitir el círculo cercano al emperador.

Volviendo al prólogo y ya para finalizar, el autor insiste en contestar a aquellos que le critiquen por la extensión de su relato, argumentando que ha intentado mostrar la grandeza y la dignidad del linaje de doña María (Silva, 1551: A4r). De la misma forma que ocurre en otros dos libros de caballerías, el *Palmerín de Oliva* (1511) y el *Primaleón* (1512), se realiza una alabanza a los hechos de sus antepasados para demostrar el origen de la virtud y de la sabiduría de la destinataria de la obra. No se olvide además el papel que juega aquí la épica, donde el poeta trataba de mitificar las hazañas narradas en sus composiciones por medio de la glorificación genealógica, de estirpe y de “nación” (Pietro, 1998: 803-804).

Feliciano de Silva, quien no debe ser ajeno a la labor de mecenazgo de la archiduquesa, coloca su obra bajo su amparo. Con este prólogo de tintes épicos, militares, históricos y religiosos, es muy posible que intentara ganarse el favor de la regente María de Austria, quien tenía preferencia por labores religiosas y había sufrido profundamente por las inclinaciones protestantes más o menos veladas de su marido (Galende Díaz, 2009-2012). Con un prólogo en alabanza a su padre, a la fe católica y a la piedad religiosa por encima de todo, Feliciano de Silva busca la protección más elevada que ha pretendido en la materia caballerescas en el ocaso de su vida. Para que acepte su obra, dice haberla escrito en el estilo adecuado para tan insigne protectora, lo que armoniza con el tono grave que predomina en el prólogo, debido a la materia tratada (Silva, 1551: A4v). Por último, Silva señala que ha incluido cuentos, bucólicas y epigramas dentro de su obra, muy del gusto de su destinataria pero que, además, conectan con la tradición literario-caballerescas del autor, quien ya ha comenzado a incluir elementos pastoriles, cuentos o poemas en diversas obras (Río Noguera, 2002). Todo ello es cierto, pues el protagonista Rogeles de Grecia se llega a vestir de pastor para cantar sus amores por la emperatriz Arquisidea.

En conclusión, Feliciano de Silva cierra su producción caballerescas, a falta del libro segundo de esta *Cuarta parte* que carece de prólogo, con un proemio diferente a todos los anteriores de la saga amadisiana. Su contenido,

eminentemente épico, histórico y religioso le sirve al autor para pintar una imagen de la fortaleza, del valor y de la piedad del emperador, con la que puede enlazar las batallas y los triunfos de los caballeros de las ficciones que escribe. El prólogo se inscribe dentro de toda la maquinaria artística que busca realzar la imagen del Carlos V como el gran héroe del Renacimiento, echando mano de conceptos como la virtud heroica o el tópico del monarca como *miles Christi*. De este modo, Silva consigue que su último proemio contenga ideas que jugaron un importante papel en la configuración de la imagen del poder imperial. Todo ello bajo la excusa de salvaguardar la imagen del César del olvido en el tiempo y alabar al progenitor de la destinataria del libro, de quien ha heredado toda la virtud y sabiduría que permiten poner la obra bajo su amparo.

Con ello, el análisis de este prólogo dentro del propio libro de caballerías, y en comparación con la maquinaria propagandística que sublimaba la imagen de Carlos V, deja ver que, aunque no resulta habitual, el elemento épico también está presente en la ficción caballeresca. Aunque no es uno de sus componentes tradicionales, sí se pueden encontrar retazos épicos a lo largo de los textos; ello indica que los libros de caballerías recorren un sendero paralelo a los poemas caballerescos (ya sean castellanos o italianos), junto con la propia poesía épica que tendrá un renacer brillante en el siglo XVI. Por lo tanto, los detalles épicos serán una constante que alcanza un amplio panorama de la literatura quinientista, incluidos los vilipendiados y artificiosos libros de caballerías.



BIBLIOGRAFÍA

- Aldana, Francisco de, *Poesías castellanas completas, edición de José Lara Garrido*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Ávila y Zúñiga, Luis de, *Comentario de la guerra de Alemania hecha por Carlos V*, impreso en Salamanca, en casa de Pedro de Castro, a costa de Guillermo de Miles, 1549.
- Bognolo, Anna, “Libros de caballerías en Italia”, en “*Amadís de Gaula*”, 1508: quinientos años de libros de caballerías, José Manuel Lucía Megías (ed.), Madrid, Biblioteca Nacional de España; Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 333-341.

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Instituto de Cervantes, Crítica, 1998.
- Checa Cremades, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.
- Checa Cremades, Fernando, *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid: El Viso, 1999.
- Comedic: *Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600* [en línea]. <<http://grupoclarisel.unizar.es/comedic/>> [24/09/2020].
- Cravens, Sidney P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1976.
- Cuesta Gutiérrez, Luisa, *La imprenta en Salamanca: avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1960.
- Eisenberg, Daniel, M^a Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- Escolar, Hipólito, *Historia ilustrada del libro español*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994.
- Fernández Álvarez, Manuel, *Carlos V, el César y el Hombre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- Fuente Arranz, Fernando de la, “Andrea de Portonaris”, en *Diccionario biográfico español*, [Madrid], Real Academia de la Historia, 2009-<2012>.
- Galende Díaz, Juan Carlos, “María de Austria”, en *Diccionario biográfico español*, [Madrid], Real Academia de la Historia, 2009-<2012>, IV, pp. 436-438.
- Genette, Gérard, *Umbrales*, México, Siglo XXI editores, 2001.
- Griffin, Clive, *Los Cromberger la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Quinto Centenario, 1991.
- Lucía Megías, José Manuel, Emilio José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Laberinto, 2008.
- Lucía Megías, José Manuel, “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de oro*, n°23 (2002), pp. 9-60.
- Lucía Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- Marsá Vila, María, *La imprenta en los Siglos de Oro, (1520-1700)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

- Martín Romero, José Julio, “El reflejo literario de la batalla en Juan de Mena, el Marqués de Santillana y otros autores del siglo XV”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (coords.), León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, II , 2007, pp. 839-849.
- Martín Romero, José Julio, “¡O cautivo cavallero! Las palabras del gigante en los textos caballerescos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº56. 1, (2006), pp. 1-31.
- Martín Romero, José Julio, *La guerra en la literatura castellana del siglo XV*, London, Department of Iberian and Latin American Studies, Queen Mary, University of London (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 23), 2015.
- Pantoja Rivero, Juan Carlos, *Antología de poemas caballerescos castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Pantoja Rivero, Juan Carlos, “Poemas caballerescos castellanos”, en *“Amadís de Gaula”, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, José Manuel Lucía Megías (ed.), Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 254-258.
- Pérez, Joseph, *Carlos V*, prólogo de Bartolomé Bennassar, [Barcelona], Folio, [2004].
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI. II Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Río Nogueras, Alberto del, “El harpa y la churumbela: Notas sobre el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva”, en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*, Christoph Strosetzki (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 1087-1097.
- Río Nogueras, Alberto del, “Las Bucólicas de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías”, en *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000)*, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, Grupo P.A.S.O., 2002, pp. 91-119
- Roubaud, Sylvia, “Libros de caballerías en Francia”, en *“Amadís de Gaula”, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, José Manuel Lucía

- Megías (ed.), Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 319-332.
- Ruiz Fidalgo, Lorenzo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 1994.
- Silva, Feliciano de, *Libro segundo de la quarta y gran parte de la Choronica del excelente Principe don Florisel de Niquea en que trata principalmente de los amores del Principe don Rogel, y de la muy hermosa Archisidea, juntamente de los casamientos de Agelisao y Diana, y de los otros principes desposados*, fue impressa en Salamanca, en casa de Andrea de Portonaris, 1551.
- Silva, Feliciano de, *El Don Florisel de Niquea la primera [-segunda] parte de la quarta de la choronica del Principe Florisel de Niquea*, Impresso en Çaragoça, por Pierres de la Floresta, 1568.
- Silva, Feliciano de, *La coronica de los muy valientes cavalleros Don Florisel de Niquea, y el fuerte Anaxartes, hijos del excelente Principe Amadis de Grecia*, en Çaragoça, en casa de Domingo de Portonariis Vrsino, 1584
- Silva, Feliciano de, «*Florisel de Niquea*» (*Tercera Parte*), ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Valenzuela Munguía, María del Rosario, “Conversión y lucha contra gigantes en Las Sergas de Esplandián”, *Destiempos.com. Caballerías (dossier)*, nº23, (2009- 2010), pp. 369-378.
- Vilà, Lara, “Épica culta”, en *Diccionario filológico de la literatura del siglo XVI*, Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela, Pedro C. Rojo Alique (eds.), Madrid, Castalia, 2009, pp. 1078-1084.
- Villaverde Embid, M^a Pilar, “*Florisel de Niquea*” de Feliciano de Silva (*cuarta parte del libro I*) (*Salamanca, Andrés de Portonaris, 1551*). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.