

*odres nuevos*

# AMADÍS DE GAULA

«Él vierta añejo vino en odres nuevos»  
M. Menéndez y Pelayo

Títulos publicados  
recientemente

Don Juan Manuel  
**El conde Lucanor**  
Versión de Enrique Moreno

Arcipreste de Hita  
**Libro de Buen Amor**  
Versión de María Brey

Poema del Cid  
Versión de Francisco López Estrada

Leyendas épicas españolas  
Versión de Rosa Castillo

Gonzalo de Berceo  
**Milagros de Nuestra Señora**  
Versión de Daniel Devoto

Cuentos de la Edad Media  
Versión de M.<sup>a</sup> Jesús Lacarra

Álvar Núñez Cabeza de Vaca  
**Los naufragios**  
Versión de José María Merino

Miguel de Cervantes  
**Entremeses**  
Versión de Andrés Amorós

Fernando de Rojas  
**La Celestina**  
Versión de Soledad Puértolas

*ÓDRES NUEVOS*

# AMADÍS DE GAULA

INTRODUCCIÓN Y VERSIÓN DE  
ÁNGEL ROSENBLAT

ADICIONES A LA INTRODUCCIÓN POR  
ALICIA REDONDO GOICOECHEA



CASTALIA  
EDICIONES



CASTALIA  
EDICIONES

es un sello propiedad de  edhasa

Diputación, 262, 2º1ª  
08007 Barcelona  
Tel. 93 494 97 20  
E-mail: [info@edhasa.es](mailto:info@edhasa.es)

Consulte nuestra página web:

<https://www.castalia.es>

<https://www.edhasa.es>

Edición original en Castalia: 1987

Primera edición: abril de 2023

© de la edición: herederos de Ángel Rosenblat

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2023

Ilust. de cubierta: Caballero ecuestre medieval. Ilustración vectorial, en estilo deminiatura de libro. Dreamstime.

Diseño gráfico: RQ

ISBN 978-84-9740-855-4

Depósito Legal B 6806-2023

Impreso en Barcelona por: CPI Black Print

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com).

# ÍNDICE



INTRODUCCIÓN. . . . .	9
ADICIONES A LA INTRODUCCIÓN. . . . .	19

## LIBRO PRIMERO

I. El rey Perión. . . . .	37
II. Amadís sin tiempo . . . . .	43
III. El sueño del rey Perión. . . . .	44
IV. El Doncel del Mar . . . . .	46
V. Galaor . . . . .	51
VI. Oriana, la Sin Par. . . . .	54
VII. El Doncel del Mar, caballero novel . . . . .	77
VIII. El caballero Galpano . . . . .	62
IX. En la corte del rey Perión. . . . .	65
X. La guerra de Gaula . . . . .	68
XI. El anillo del rey . . . . .	73
XII. La espada de Galaor . . . . .	76

XIII. El gigante Aldabán . . . . .	80
XIV. La aventura del enano . . . . .	82
XV. Dardán el Soberbio . . . . .	85
XVI. En la corte del rey Lisuarte . . . . .	93
XVII. Las hazañas de Galaor. . . . .	97
XVIII. Arcaláus, el encantador . . . . .	100
XIX. El arca de Urganda . . . . .	107
XX. La doncella vengativa . . . . .	110
XXI. Briolanja. . . . .	113
XXII. Las dos ramas del árbol . . . . .	120
XXIII. El dolor de Oriana . . . . .	123
XXIV. La encrucijada de los caballeros . . . . .	125
XXV. La doncella raptada . . . . .	131
XXVI. La corona y el manto . . . . .	136
XXVII. La llegada a la corte . . . . .	139
XXVIII. Las Cortes de Londres . . . . .	141
XXIX. La palabra del rey. . . . .	149
XXX. En busca de Oriana. . . . .	153
XXXI. Galaor, caballero del rey. . . . .	157
XXXII. Las esperanzas de Barsinán . . . . .	161
XXXIII. El caballero victorioso . . . . .	164
XXXIV. Don Florestán . . . . .	168
XXXV. El reino de Sobradisa . . . . .	174
XXXVI. La Fuente de los Tres Olmos . . . . .	180

## LIBRO SEGUNDO

I. La Ínsula Firme . . . . .	189
II. El arco y la cámara . . . . .	194
III. La venganza de Oriana . . . . .	198
IV. Beltenebros . . . . .	203
V. Patín, hermano del emperador de Roma . . . . .	211

VI. El caballero desaparecido . . . . .	213
VII. La Peña Pobre . . . . .	215
VIII. La carta de Oriana . . . . .	219
IX. El desafío . . . . .	221
X. Famongomadán y Basagante . . . . .	226
XI. La espada y el tocado . . . . .	237
XII. La batalla de los cien caballeros . . . . .	247
XIII. Los vaticinios de Urganda . . . . .	253
XIV. Ardán Canileo el Temido . . . . .	259
XV. La ingratitud real . . . . .	269

### LIBRO TERCERO

I. El desafío del rey . . . . .	281
II. El regreso a Gaula . . . . .	288
III. El castillo del Lago Hirviente . . . . .	293
IV. Las moradas de la Ínsula Firme . . . . .	296
V. Esplandián . . . . .	300
VI. La dueña de la Ínsula no Hallada . . . . .	302
VII. Los caballeros de las sierpes . . . . .	307
VIII. En poder de Arcaláus . . . . .	314
IX. El Caballero de la Verde Espada . . . . .	319
X. El doncel cazador . . . . .	328
XI. Grasinda . . . . .	334
XII. El endriago . . . . .	339
XIII. En la corte del emperador de Constantinopla . . . . .	351
XIV. El Caballero Griego . . . . .	358
XV. Al abordaje. . . . .	372

## LIBRO CUARTO

I. La guerra o la paz . . . . .	381
II. Embajada de paz . . . . .	386
III. Preparativos de guerra. . . . .	391
IV. La batalla . . . . .	396
V. La segunda batalla. . . . .	406
VI. Nasciano, mensajero de paz . . . . .	411
VII. El tercer ejército . . . . .	415
VIII. ¡Gaula, Gaula! ¡Irlanda, Irlanda! . . . .	419
IX. La paz . . . . .	426
X. Las bodas . . . . .	431



# INTRODUCCIÓN



*—Parece cosa de misterio ésta; porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así me parece que, como dogmatizador de una secta tan mala, le debemos sin excusa alguna, condenar al fuego.*

*—No, señor —dijo el barbero—, que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar.*

*—Así es verdad —dijo el Cura—, y por esta razón se le otorga la vida por ahora.*

*Don Quijote, I, cap.VI.*

*—Quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien fue uno: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo.*

*Don Quijote, I, cap. XXV.*

La literatura caballeresca, que en España se inicia gloriosamente con el *Amadís de Gaula* y se cierra de manera definitiva e implacable con el *Quijote*, llena un ciclo fundamental de la cultura europea. Expresión fantástica de la mentalidad medieval, animó la imaginación de los lectores españoles en los siglos XIV, XV y XVI. Y aun cuando el espíritu del Renacimiento, con las armas nuevas de la razón y de la ciencia experimental, con un mejor conocimiento de la geografía y de la fauna del mundo, con otros ejércitos y otras instituciones, dio con ella por los suelos, persistió como fondo vivo en la sátira del Ariosto y de Cervantes. Nunca murió del todo, y hoy la curiosidad cervantina, la reconstrucción filológica del pasado y el cariño nuevo por los siglos medios de la vida europea han reavivado el interés por aquel mundo y la simpatía por sus héroes.

El *Amadís* se salvó siempre de la condena racionalista y moralizadora contra el género. Juan de Valdés, quizá el espíritu más fino de la época de Carlos V, que veía en la afición por los libros de caballerías una prueba de gusto estragado, consideraba el *Amadís* muy digno de ser leído. Ya se sabe que Cervantes —nada conciliador— lo libró del cruel auto de fe que el cura y el barbero hicieron de los cien libros de caballerías de la biblioteca de Don Quijote.

Condenados por todos, los libros de caballerías no dejaron de leerse. Los leían Carlos V y los caballeros y damas de la corte. Francisco I, prisionero en Madrid, se entretenía con el *Amadís* y lo hizo traducir al francés, con tanto éxito que durante el reinado de Enrique IV llegó a llamarse la *Biblia del rey*. «Diez años —vuelve a decir Juan de Valdés—, los mejores de mi vida que gasté en palacios y cortes, no me empleé en ejercicio más

virtuoso que en leer estas mentiras, en las cuales tomaba tanto sabor, que me comía las manos tras ellas». Gustaba tanto de leerlos Santa Teresa en su infancia que con su hermano Rodrigo, en pocos meses, compuso uno «con sus aventuras y ficciones». Los leía con deleite en sus mocedades caballerescas Ignacio de Loyola. A pesar de los anatemas de autoridades seculares y eclesiásticas, la Inquisición no los prohibió nunca. Cuando más, una real cédula de 1531, reiterada después, prohibió que se trajesen a América, adonde llegaron, sin embargo, profusamente como mercancía clandestina.

Se leían con fruición en España y en toda Europa. Su influencia se extendió al romancero, a la lírica, al teatro, y se manifestó en las costumbres. El *Amadís* llegó a ser el código caballeresco de la vida española y francesa en gran parte del siglo XVI. Sin duda por su influencia, pero ya con su ribete de ironía moderna, Carlos V, en un discurso pronunciado ante el Papa en 1536, desafió a Francisco I a un combate singular, para evitar víctimas inocentes, «armado o desarmado o en camisa, en una isla o ante sus ejércitos».

Un espíritu nuevo mató el género, transformado poco a poco en una especie de literatura folletinesca, de aventuras cada vez más hiperbólicas y estrafalarias. A las hazañas de Amadís siguieron las de sus hijos, nietos, bisnietos y tataranietos, «la infinita caterva de su linaje»: Esplandián, Florisando, Lisuarte de Grecia, Amadís de Grecia, Florisel de Niquea, Rogel de Grecia, Silves de la Selva, etc. Un total de doce libros de la serie del *Amadís*. Uno de los autores, en el libro octavo, se atrevió a hacer morir al héroe, con gran consternación del público, pero los continuadores, más generosos, lo dejaron con vida y llegaron a presentarlo dos veces

centenario, rodeado de toda su estirpe. Materia abundante para la sátira despiadada de Cervantes.

El primero de la serie, el *Amadís de Gaula*, representa el momento culminante del género. No es mera obra de pasatiempo —como las otras—, y su éxito no está unido sólo a un instante: «Obra capital en los anales de la ficción humana —dice Menéndez Pelayo—..., es una de las grandes novelas del mundo, una de las que más influyeron en la literatura y en la vida. Y aun puede añadirse que en el orden cronológico es la primera novela moderna».

Desde mediados del siglo XIV hay alusiones al *Amadís* (hacia 1345 aparece mencionado en la traducción española del *De regimine principum* de Egidio Romano). Es posible que la versión original fuese de alrededor de 1300, cerrado ya el ciclo de la épica juglaresca y cantados los héroes peninsulares del mester de clerecía (Santo Domingo de Silos, San Millán de la Cogolla, Fernán González). La mirada literaria de España se dirige entonces hacia los grandes temas europeos: Carlomagno y sus pares Alejandro, el rey Apolonio, los héroes de la guerra de Troya, el rey Arturo (Artús) y los caballeros de la Tabla Redonda. Hay un anhelo de fantasía nueva, que anima o reanima aun los temas tradicionales. El *Amadís* surge así como una prolongación del amplio movimiento novelesco del ciclo bretón, que llevaba ya más de un siglo de brillante floración en Francia y que estaba dando rica y hermosa materia fantástica a toda la literatura europea: Lanzarote del Lago y la reina Ginebra, Tristán y sus trágicos amores con Iseo (o Isolda), Percival, Galaz, el sabio Merlín, el hada Morgana.

Los héroes del *Amadís* son extranjeros. De los trescientos personajes que desfilan por la obra, sólo uno,

Brián de Monjaste, buen caballero y valiente, sobrino del rey Perión, es hijo del rey Ladasán de España, y acude a la batalla con mil caballeros, «buena gente de guerra», muy bien «encabalgados», que le envía su padre (su nombre, tan poco español, es el mismo que el de Brián de Monjaspe, un caballero que aparece en la antigua versión portuguesa de la *Demanda do Santo Graal*); con ellos llega un caballero, pariente suyo, llamado Fileno. Las dueñas y doncellas, que pueblan las selvas o viven en los palacios, son también muy poco españolas. Y los fantásticos reinos e ínsulas en que se desarrolla la acción están más bien lejos de España: la pequeña y la Gran Bretaña, Gales<sup>1</sup>, Irlanda, Escocia, Alemania, Bohemia, las islas de Rumania, Constantinopla. El mundo caballeresco parece un vasto archipiélago de islas misteriosas y fantásticas, señoreadas por gigantes y seres míticos. En ellas tiene también sus castillos Urganda la Desconocida, hada protectora de Amadís.

Con todo, en España y en castellano dio la literatura caballeresca sus obras maestras. La novela de caballerías se convirtió, gracias a Amadís y su estirpe, en expresión del genio nacional. Aunque el género era importado, llegó a desarrollarse con tanto vigor que fue uno de los instrumentos fundamentales de la gran expansión literaria de España por Europa. Las obras españolas se tra-

<sup>1</sup> Los nombres están hispanizados de manera fantástica: Gaula es Gales, en inglés Wales (algunos creen que es Galia, en francés Gaule); Vindilisora es evidentemente Windsor, Norgales es North Wales, etc. De manera análoga están hispanizados los nombres de personas, en algunos de los cuales parece reconocerse un origen francés: Briolanja sería Brion l'Ange; Arcaláus provendría de Arc à Peau, y Angriote de Estraváu sería Andrieux des Traxaux. Claro que la etimología de estos y otros nombres se presta a las lucubraciones más fantásticas.

dujeron al francés, italiano, inglés, alemán, holandés, y hasta al hebreo, y en muchos países se las adaptó al gusto del público y se las continuó en series interminables. Ellas han fijado en el mundo la imagen de una España caballeresca. A lo cual también ha contribuido en gran parte *Don Quijote de la Mancha*.

No se conoce el autor del *Amadís*, y se ha sostenido empeñosamente el origen portugués: una versión de la canción de Leonoreta («Leonoreta, fin roseta...») se encuentra en un viejo cancionero gallego-portugués atribuida al trovador João Pires de Lobeira, de la Corte de don Denis, en la segunda mitad del siglo XII; una *Crónica* portuguesa de 1450 lo atribuye a Vasco de Lobeira (hacia 1370); el mismo texto castellano habla de un episodio (los amores de Briolanja) modificado en una de las versiones para complacer al infante don Alfonso de Portugal (es posible que este don Alfonso no fuese el hijo de don Denis, que reinó de 1321 a 1357, sino el hermano de don Denis, cuñado del infante don Juan Manuel, que residió en Castilla desde 1263 o 1265 hasta 1312, y que este caso habría que pensar en una versión castellana); el sentimentalismo profundo de *Amadís*, que contrasta con la frivolidad amorosa de casi todos los demás caballeros, ha parecido a muchos, más de estirpe portuguesa que castellana. Es curioso, sin embargo, que no haya llegado hasta nosotros ningún texto portugués, y que en una época en que se multiplicaron las ediciones castellanas (por lo menos veinte en el siglo XVI), las traducciones a las lenguas más diversas y las continuaciones y adaptaciones (desde *L'Amadigi* de Bernardo Tasso hasta el *Amadís* teatral de Quinault con música de Juan Cristián Bach), no haya aparecido de un supuesto original portugués ni un solo manuscrito. Por

el contrario, llama la atención que sea en Portugal donde Amadís haya tenido menos fecundidad.

El *Amadís* ha llegado hasta nosotros sólo en versión castellana. En 1956 ha dado a conocer Antonio Rodríguez Moñino cuatro hojas muy maltratadas, único resto de un manuscrito desconocido que se remonta hacia 1420. Seguramente el *Amadís* circuló por España en versiones diversas o en reelaboraciones diversas. Tenía entonces sólo tres libros. Poco después de 1492, Garci-Rodríguez de Montalvo (ediciones antiguas incurren en el *lapsus* de llamarle Garci-Ordóñez), regidor de Medina del Campo, «deseando –dice– que de mí alguna sombra de memoria quedase», corrigió esos tres libros, de los antiguos originales, «que estaban corruptos y mal compuestos en antiguo estilo, por falta de los diferentes y malos escritores, quitando muchas palabras superfluas y poniendo otras de más pulido y elegante estilo». Además, compuso el libro cuarto (también el quinto, o *Sergas de Esplandián*). Éste es el *Amadís de Gaula* que ha llegado hasta nosotros en ediciones repetidas desde la de Zaragoza, 1508 (hay alusiones a una de 1496, pero no se ha podido encontrar). Es el que, con otros de su género, enloqueció a Don Quijote.

El estilo responde al imperativo de la acción, que llega a ser vertiginosa. La descripción no existe: el paisaje es un llano, una montaña o una floresta, en la que hay muchos árboles y, cuando más, «rosas y flores»; los castillos son altos, de espesos muros y fuertes torres, y están asentados sobre una alta peña; en los palacios hay toda la riqueza del mundo. La expresión más frecuente es la superlativa, sin matices: Oriana es «la sin par», y el que la ve queda espantado de su hermosura o la considera maravilla. No hay en la obra, a pesar de la presunción de Rodríguez de Montalvo, el menor de-

leite verbal. Pareciera que el propósito hubiese sido dar al lenguaje una transparencia tal que la imaginación no se detuviera en él y se desplazase rápidamente con el curso de la acción. Las mayores finuras se encuentran en los discursos y en el diálogo, que tiene con frecuencia una vivacidad dramática. Lo genial de la obra está en la acción. Todo está supeditado a ella, y en ella se dibujan los sentimientos y los caracteres.

El *Amadís* nos presenta una escala de valores humanos. La bondad de armas —que llama simplemente la bondad— es la condición suprema del hombre: los caballeros recorren a veces tierras lejanas, en actitud casi deportiva, sólo para probarse con otros caballeros y conquistar su fama al vencerlos. La belleza es la virtud suprema de la mujer. El hombre lucha por el señorío y por la fama. La mujer aspira también a la fama de su belleza y quiere imponerla en países extraños, a veces por las armas de su caballero (es el juicio de Dios). Pero todo es en última instancia una lucha entre buenos y malos. Buenos y malos, sin complejidades perturbadoras. Los buenos tienen belleza física, nobleza de origen y de sentimientos, lealtad al señor y a la palabra dada, espíritu de justicia, buenas maneras, generosidad. Los malos son soberbios, brutales, injustos y desmesurados física y moralmente. A la bondad de armas y belleza se une un amor leal, que anima todos los pensamientos y todos los actos: Amadís se retira a la Peña Pobre, a hacer vida de ermitaño, cuando le falta el aliento de su dama.

La bondad de armas, la belleza y la lealtad amorosa tienen validez absoluta y son mensurables. Ahí están, para ello, los recursos del sabio Apolidón: el arco de los leales amadores, la espada ardiente, el tocado de las flores y la cámara defendida de la Ínsula Firme. Las tres condiciones las reúne Amadís en grado sumo. A eso se



agrega un destino romántico: al nacer lo han arrojado en un arca al mar, y va a llegar, no por ser hijo de reyes, sino por sus obras, como simple caballero andante, a vencer, con los amigos y aliados que él ha sabido ganarse, a la mayor fuerza temporal de su tiempo —el Imperio de Roma aliado con el reino de la Gran Bretaña—, para transformarse en el árbitro del orbe cristiano. Es, además, magnánimo, justo, defensor de los débiles, tierno hasta derramar lágrimas, sufrido, discreto en el hablar, y hasta cantor y poeta en la intimidad; en suma, el ideal de caballero de todos los tiempos.

El triunfo de Amadís, su apoteosis, es inherente a su perfección, y tiene un valor edificante. También la obra triunfa porque alienta en ella un ideal de justicia. Su mundo quimérico de castillos e ínsulas, florestas y fuentes, gigantes y enanos, dueñas y doncellas; un mundo de hadas, encantamientos y hazañas sobrehumanas que exaltaba la imaginación de todos, desde el emperador hasta el ventero, estaba presidido por un ideal superior. El caballero era el brazo armado de Dios; era defensor del débil y campeón de un orden moral.

El *Amadís* no fue nunca una obra arcaica. Las refundiciones lo pusieron siempre al día y mantuvieron su popularidad. Cuando cesa esa labor se transforma en libro erudito. (Después de 1586 no se edita en castellano hasta 1837). Su extensión y su lenguaje le hacen perder el favor del público. ¿No es continuar legítimamente la tradición original el refundirlo hoy dándole las dimensiones y la expresión propias de la novela moderna? Con la máxima devoción por la obra, sólo hemos suprimido episodios secundarios en que no intervienen los personajes centrales y quitado frases o palabras que nos parecían superfluas y el tráfago muchas veces embarazoso de detalles menudos y de per-

sonajes insignificantes. Hemos resumido, además, lo que nos parecía profuso y procurado dar a cada capítulo una unidad de tipo moderno. Creemos no haberle quitado nada de valor y, desde luego, nos hubiera parecido una profanación agregarle nada de propia cosecha ni modificar el desarrollo de la acción. Hemos querido quitarle así al *Amadís* algo de su aire vetusto, arrancarlo del ámbito erudito y restituirlo con todo su valor al gran público, al que siempre perteneció.

ÁNGEL ROSENBLAT

# ADICIONES A LA INTRODUCCIÓN DE ÁNGEL ROSENBLAT AL *AMADÍS DE GAULA*



Los veinte largos años que han transcurrido desde que A. Rosenblat terminó su introducción al *Amadís de Gaula* no han aportado descubrimientos críticos espectaculares, como nuevos hallazgos de versiones medievales, pero sí se ha avanzado en los caminos tan bien sintetizados por Rosenblat y se han abierto algunas nuevas sendas.

Prácticamente han desaparecido las críticas nacionalistas centradas en la discusión de la lengua y patria del *Amadís* medieval y se ha aceptado el texto como castellano al ser el único conservado. Los fragmentos publicados por A. Rodríguez Moñino, de comienzos del xv, no ofrecían lusismos en su lengua, si bien a Lapesa le sugerían un «ligero sabor occidental»<sup>1</sup>. Se ha seguido reflexionando sobre todo lo referente al des-

<sup>1</sup> Rafael Lapesa, «El lenguaje del *Amadís* manuscrito», *BRAE*, XXXVI (1956), 219-225.

aparecido *Amadís* medieval, y se ha avanzado también en el estudio de las fuentes.

En los últimos años se percibe un claro deslizamiento hacia críticas centradas en el interior de la obra que estudian sus elementos, así como sus técnicas de composición. También aumentan los trabajos que tienen en cuenta contextos más amplios, no sólo hispánicos, sino también europeos, con los que relacionar nuestro texto. Finalmente, se han iniciado estudios a la luz de planteamientos teóricos nuevos, como el psicoanalítico y otros, de los que se pueden esperar aportaciones importantes y en los que queda mucho por hacer, pues todavía no se han aplicado al *Amadís* modelos fundamentales como, por ejemplo, los de Y. Lotman o M. Bakhtine.

El primer trabajo crítico que hay que señalar cronológicamente es la culminación en cuatro volúmenes de la edición de E. B. Place sobre la primera edición<sup>2</sup>, que, si bien significó un aporte decisivo en su momento, debe ser revisada especialmente en sus volúmenes III y IV, para los cuales Place no contó con la colaboración de S. Gili Gaya, y en cuyo texto se han detectado múltiples errores<sup>3</sup>.

Una segunda ayuda imprescindible para el investigador es la aparición de la guía bibliográfica de D. Eisenberg, que abarca todo el género de los libros de caballerías hispánicos<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> *Los quatro libros del virtuoso cauallero Amadís de Gaula: complidos* (Zaragoza: Coci, 1508), en Madrid, CSIC, 1959-1969, vol. I «reimpresión aumentada», 1971.

<sup>3</sup> Véanse los comentarios del propio Place, obra citada, vol. II, p. XI. La crítica más pormenorizada a la edición está en la reseña de R. M. Walker, R., *Ph.* 33 (1980), 448-459.

<sup>4</sup> *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century*, Research Bi-

Los estudiosos de las fuentes del *Amadís* destacan las deudas de la obra con la materia artúrica o de Bretaña que, aunque transformada, constituye su magma literario fundamental; pero también se han ido rastreando parciales fuentes clásicas y de la materia de Troya<sup>5</sup>, procedimientos narrativos tomados de la historiografía alfonsí<sup>6</sup>, y últimamente se ha insistido sobre la presencia en la obra de numerosos materiales folklóricos probablemente filtrados a través de la materia artúrica<sup>7</sup>.

Todo esto pone en evidencia los múltiples hilos literarios con los que está tejido nuestro relato<sup>8</sup>. Si en toda obra es difícil precisar lo que hay de tradición y lo que aporta de original (relación que constituye el eje de toda creación literaria), en el *Amadís* el problema se complica considerablemente. Las fuentes de las

---

bibliographies and Checklists, 23, Londres, Grant and Cutler, 1979. Ampliada por nosotros en un artículo en prensa en la revista *Dicenda*, está a punto de ser puesta al día por el propio autor.

<sup>5</sup> Véanse Celso García de la Riega, *Literatura galaica. El «Amadís de Gaula»*, Madrid, E. Arias, 1909, pp. 89-94 y 164, y M.<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, «El desenlace del *Amadís* primitivo», *R. Ph.* VI (1952-1953), 283-289.

<sup>6</sup> Frida Weber de Kurlat, «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula»*, *Revista de Literaturas Modernas*, V (1966), 29-54.

<sup>7</sup> Véanse Daniel Devoto, «Folklore y política en el castillo tenebroso», en *Textos y contextos*, Madrid, Gredos, 1974, 202-241; y Juan Manuel Cacho Bleca, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979.

<sup>8</sup> Esto no es raro en una obra medieval que mezclaba con libertad lo histórico, lo legendario y lo imaginado. Un buen ejemplo son las crónicas de Alfonso X que observaban este sistema de recogida de material de orígenes muy diversos. Según Yuriy Lotman corresponde a un momento clave de las culturas jóvenes que él llama «preocupación por los orígenes» en el que lo que se intentaba por todos los medios era enlazar la historia propia con el mundo clásico y aun el bíblico, buscando justificar una continuidad que era la mejor garantía de pervivencia futura para una dinastía o un reinado. Véase *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 202.

que hemos hablado hasta aquí son, fundamentalmente, las del *Amadís* medieval, y a veces olvidamos que, tal como la conocemos, la obra es una pura reelaboración de materiales literarios realizada a lo largo de más de doscientos años; que tuvo, por lo menos, tres versiones<sup>9</sup>, y que lo único que conservamos de ellas (si exceptuamos los fragmentos publicados por A. Rodríguez Moñino) es la versión «aderezada» por Garci Rodríguez de Montalvo a finales del siglo xv, doscientos años posterior a las primeras alusiones a la obra.

Así pues, de las fuentes medievales hay que separar la tarea refundidora de Montalvo, labor difícilísima de precisar y que ha dado origen a opiniones contrarias que oscilan entre la alabanza y el menosprecio a la obra del refundidor. Quizás el esfuerzo reciente más meritorio en este sentido sea el de J. M. Cacho Blecua, que minusvalora la tarea del refundidor en cuanto a invención de materiales narrativos y la reduce a la redistribución de la obra en libros y capítulos, así como a la reelaboración del estilo. Juicio algo duro que quizás corresponde a la óptica de un medievalista<sup>10</sup>.

La obra, pues, es una mezcla de elementos de procedencia muy diversa, lo cual genera tensiones entre los materiales medievales y los de origen renacentista que dan lugar, en algunos casos, a contradicciones. Éstas se originan en parte porque Montalvo no borra del todo los elementos y datos que transforma, sino que los moraliza o los comenta como soluciones desechadas. Un caso extremo de esto es el motivo de la muer-

<sup>9</sup> Véanse C. G.<sup>a</sup> de la Riega, obra citada, pp. 113-116, y J. M. Cacho Blecua, obra citada, pp. 407-413.

<sup>10</sup> Obra citada, pp. 366-388. Un gran apologista de la labor de Garci Rodríguez de Montalvo era M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1962, vol. II, pp. 351, 361 y 368.

te o no de los protagonistas del relato, Amadís y Oriana, desenlace que define ideológicamente toda la concepción de la obra. Según varios críticos<sup>11</sup>, el relato medieval acababa con la muerte de Amadís a manos de Esplandián y el suicidio de Oriana; el propio Montalvo lo comenta en *Las sergas de Esplandián* (1510), su segundo libro de caballerías y continuación crítica del *Amadís*<sup>12</sup>; pues bien, el refundidor transforma estas trágicas muertes medievales en una sucesión renacentista de temporalidades según la cual a Amadís le sustituye su hijo Esplandián y a éste el suyo, y ninguno muere nunca, con lo cual la carga moralizante que portaban estas muertes desaparece y es sustituida por una nueva visión didáctica, que distribuye Montalvo en comentarios y acotaciones a lo largo de la obra.

La abundancia de rasgos humanistas como el citado hace hablar a algunos críticos especialistas del Siglo de Oro de obra plenamente renacentista, lo que sin duda es excesivo<sup>13</sup>. Que hay elementos renacentistas es indudable y que el substrato mítico y el modelo histórico están fuertemente presentes también lo es, pero eso no nos debe hacer olvidar su filiación como obra fundamentalmente artúrica, si bien sus valores han evolucionado<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Véanse C. G.<sup>a</sup> de la Riega, obra citada, pp. 102-103; M.<sup>a</sup> Rosa Lida, obra citada, pp. 149-156, y J. B. Avallé-Arce, «El Amadís primitivo», *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, VI (1977), pp. 79-83.

<sup>12</sup> Pueden verse al respecto Samuel Gili Gaya, «*Las sergas de Esplandián* como crítica de la caballería bretona», *BBMP*, XXIII (1947), 103-111; y J. G. Amezcua, «La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*», *NRFH*, XXI (1972), 320-337.

<sup>13</sup> Véase Antonio Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, pp. 235-240.

<sup>14</sup> Federico F. Curto Herrero habla de una evolución tan importante que se puede considerar al *Amadís* iniciador de un nuevo género más

Lo que le queda a la crítica, si es que eso es posible, es precisar la calidad y cantidad de estas presencias en la obra, pero sin eliminar ninguna y, sobre todo, valorando la labor de los escritores antiguos y modernos que con múltiples fuentes supieron hacer una obra original y de indudable calidad literaria que no siempre ha sido bien entendida<sup>15</sup>.

El juicio de valor sobre la obra se centra muchas veces en la consideración de su estructura. Los lectores y críticos del siglo xx, acostumbrados a estructuras novelescas muy trabadas, no sabemos, a veces, valorar la de algunas obras medievales —y el *Amadís* en su sistema de composición lo es—, que se organizan de una manera que hoy definiríamos como estructura abierta. Este modelo narrativo considera los capítulos como unidades autónomas que se enlazan, aparentemente, por el simple hecho de ir unos a continuación de otros, lo que permite añadidos y supresiones, reelaboraciones en suma, que sin duda estaban presentes en el proyecto del primer autor. Sin embargo, sí que existe un sistema de entrelazamiento de los capítulos que consiste

---

que muestra del resurgir de lo artúrico: *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Serie Universitaria XII, Madrid, Fundación Juan March, p. 22. También han hablado de modernidad frente a lo artúrico; C. Samoná, «L'Amadís primitivo e il romanzo d'amore quattrocentesco», *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Nápoles, Armanni, 1962, pp. 451-466; Pierre Le Gentil, «Pour l'interprétation de YAmadís», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, París, CRIEH, 1966, II, pp. 47-54; y Helmut Hatzfeld, «La décadence de l'amour courtois dans Le Saintré, L'Amadís et le Tirant lo Blanc», en *Mélanges de Littérature du Moyen Age au XX<sup>e</sup> siècle offerts à Mlle. Jeanne Lods*, París, École Normale Supérieure des Jeunes Filles, 1978, I, pp. 339-350. Véase también: A. V. Beys-terveldt, «El amor caballeresco del *Amadís* y el *Tirante*», *HR*, 49 (1981), pp. 407-425.

<sup>15</sup> Véanse las críticas de Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballerisca*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 105-111.



en la permanencia de ciertos hilos temáticos y formales, a veces no muy visibles, que dan continuidad y coherencia global al relato.

Han sido precisamente los escritores los que han llamado la atención sobre la modernidad de este tipo de estructura calificada por M. Vargas Llosa como modelo de novela total<sup>16</sup>. También para Frida Weber la estructura es el mayor mérito del *Amadís*, y a esta crítica se debe el primer trabajo sobre su organización narrativa<sup>17</sup>, que puso de manifiesto la presencia en el libro de las técnicas estructurantes que usaban las obras historiográficas medievales. Éstas consistían en enlazar las diferentes unidades temáticas con nexos muy evidentes y reiterativos: «dexa» (de contar), «torna» (a contar), «sabéis», «habéis oído», «os diré», «¿Quién podría...?», «¿Qué vos diré...?». Estos nexos desvelan la presencia del oyente en el texto, resto de épocas orales, para el que se construye todo un sistema de líneas discursivas tendidas hacia el pasado o el futuro del relato. Este sistema constituye una ayuda infalible que permite recordar nombres y episodios y relacionar personajes o lugares. Estos nexos estructurantes primitivos aumentan, curiosamente, en los libros III y IV del *Amadís* (los que se consideran más retocados por Montalvo), donde conviven con otro recurso innovador como las transiciones sin nexo entre tema y tema que constituyen la fórmula más frecuente en los libros I y II.

Un trabajo sobre la narrativa medieval europea<sup>18</sup> destacó el uso del «entrelazamiento» de diferentes historias

<sup>16</sup> *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1971, p. 177.

<sup>17</sup> Obra citada, pp. 29-54.

<sup>18</sup> Eugène Vinaver, *The Rise of Romance*, Oxford, Clarendon, 1971.

como uno de los sistemas más utilizados para organizar el relato en la novelística medieval. Este modelo a veces era usado de forma muy compleja, como en el *Amadís*<sup>19</sup>, lo que invalida un extendido juicio de valor que considera a la estructura entrelazada como una mera yuxtaposición de elementos.

Este tipo de trabajos ha dado nuevo impulso a los estudios sobre la estructura del *Amadís* centrados hasta hace poco en la búsqueda de líneas estructurantes de tipo temático y que ahora intentan aunar lo temático y lo formal, como hace F. F. Curto Herrero<sup>20</sup>. Éste considera que el *Amadís* está organizado en cuatro planos, que corresponden a los cuatro libros de que consta la obra. Cada libro, a su vez, está dividido en tres grandes secuencias semánticas que recuerdan a las definidas por Propp como: situación inicial negativa o de carencia, lucha por transformarla y solución positiva de la carencia o conflicto.

Los cuatro libros se organizan de dos en dos. Los dos primeros muestran la cualificación individual del héroe en dos aspectos: como perfecto caballero (libro I), y como el más leal enamorado (libro II); ambos libros desarrollan estos temas siguiendo el esquema: carencia-lucha-solución de la carencia. Los libros III y IV, a su vez, muestran la cualificación social del héroe siguiendo el mismo esquema. El eje organizador de ambos bloques narrativos son las dos profecías generales (en los libros I y II) que funcionan como núcleos temáticos generadores a los que el desarrollo de la acción da cumplimiento.

<sup>19</sup> Frank Pierce, «Unos aspectos menos conocidos del *Amadís*», *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, V. Bordeaux, 1977, II, pp. 678-686.

<sup>20</sup> Obra citada, pp. 34-40.